



1 Giambologna e Flaminio del Turco, monumento funebre del barone Caspar von Windischgrätz. Siena, S. Domenico, cappella della Nazione germanica.

STEFANO MADERNO SCULTORE E GIAMBOLOGNA ARCHITETTO
NEL MONUMENTO WINDISCHGRÄTZ
IN SAN DOMENICO A SIENA

di *Harula Economopoulos*

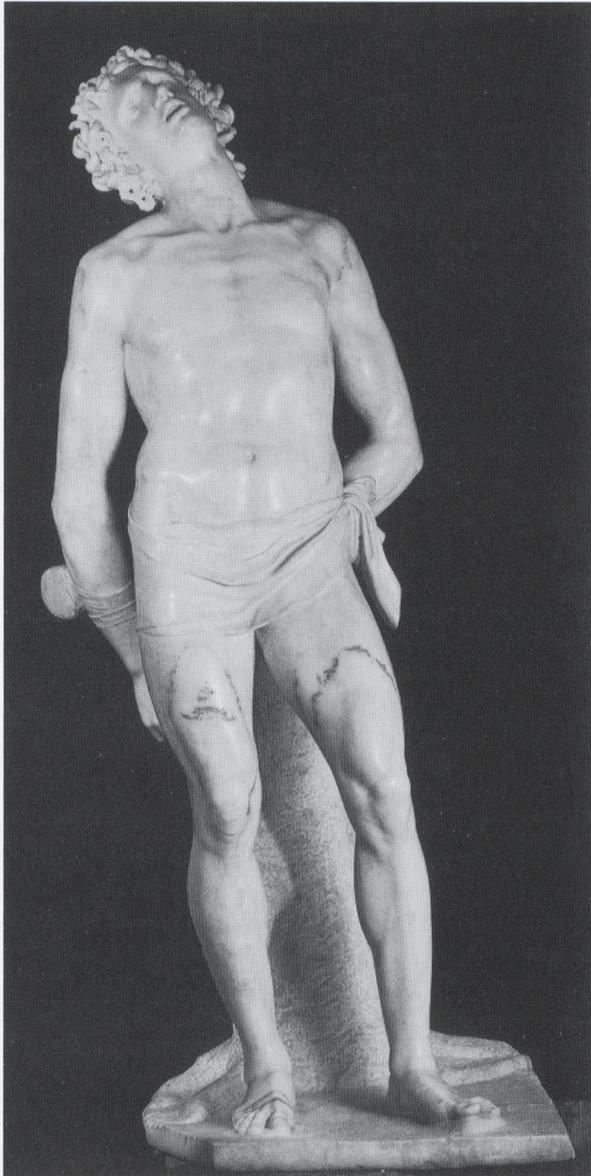
*L'arte nel suo mistero
le diverse bellezze in sé confonde...*
(L. Illica-G. Giacosa da *Tosca* di G. Puccini)

Storia di uno, anzi, di tre ritrovamenti

Il 4 settembre 1597 lo scultore romano Stefano Maderno (1570 ca.-1636) ricevette dall'orafo senese Alessandro del Turco l'incarico di eseguire diverse figure in marmo comprendenti un "Crocifisso di cinque palmi di basso rilievo con un Soldato armato a' piedi" e due statue a tutto tondo della medesima altezza raffiguranti santa Barbara e santa Maria Maddalena (Appendice, doc. 1).¹ Come di consueto in questo genere di accordi, l'atto definisce in maniera precisa gli obblighi dello scultore, al quale è richiesto di compiere personalmente il lavoro entro sette mesi dalla data dell'accordo e di presentare finiti il Cristo e il soldato entro soli tre mesi dalla stipula. Nel caso non vengano rispettati i termini di consegna l'opera verrà assegnata a persona disponibile e tutte le spese ed i danni saranno a carico del Maderno, mentre nel caso essa non fosse condotta a regola d'arte e con l'uso della migliore qualità dei marmi, il del Turco si riserva di non accettarla e di pretendere dallo scultore la restituzione dei soldi dati come anticipo.

Secondo una consuetudine diffusa all'epoca, per stabilire il grado di finitura dell'opera ed il tipo di marmo da impiegare viene presa a pietra di paragone un'altra statua già ultimata dall'artista stesso, le cui caratteristiche potevano costituire una guida a ciò che il committente voleva vedere infine realizzato²; in questo caso viene menzionato un San Sebastiano "quale al presente si ritrova in casa et in potere di detto Maestro Stefano". Come ho già altrove precisato, dovrebbe trattarsi della bella scultura raffigurante appunto un *San Sebastiano in agonia* (fig. 2) oggi collocata nella cappella del Bagno della Basilica di Santa Cecilia in Trastevere, già appartenuta al cardinal Paolo Emilio Sfondrati e da questi lasciata alle monache del monastero per sua precisa volontà testamentaria.³ Essa in effetti mostra un buon grado di finitura, con il ricorso al trapano nei riccioli intorno al volto e una buona levigatura nelle membra. Alcuni dettagli però, come la mano sinistra posteriore appena sbazzata e il retro levigato in misura minore rispetto alla parte anteriore, denunciano una collocazione diversa da quella attuale, forse all'interno di una nicchia: prima di essere trasferita nella chiesa l'opera infatti si trovava nell'allora residenza romana del cardinale, Palazzo Capodiferro in Parione, come documentano sia l'inventario dei beni di proprietà del cardinale del 1615 che quello redatto immediatamente dopo la morte dello Sfondrati nel 1618.⁴

Tornando alla convenzione stipulata tra Maderno e Alessandro del Turco, mentre il Cristo doveva essere scolpito in bassorilievo su di un pezzo di marmo separato dal soldato armato, le altre due figure femminili di santa Barbara e santa Maria Maddalena avrebbero dovuto essere realizzate a tutto tondo e avere la stessa altezza di 5 palmi romani. Il prezzo pattuito per l'opera fu di cento scudi equivalenti a dieci paoli per scudo⁵; essi sarebbero stati erogati nei vari stadi di avanzamento dei lavori, i primi trenta come anticipo al momento della sottoscrizione del contratto, i secondi trenta compimento del Cristo e del soldato, i restanti quaranta a conclusione della figura della Maddalena e della santa Barbara. Ciò che obiettivamente colpisce sin d'ora sono



2 Stefano Maderno, S. Sebastiano in agonia. Roma, S. Cecilia in Trastevere, cappella del Bagno.

le cifre alquanto esigue del lavoro, forse imputabili al fatto che il materiale venne fornito dallo stesso del Turco, ma anche dovute alla posizione occupata dal Maderno sul mercato romano di quegli anni. Bisogna infatti tenere presente che, sebbene lo scultore a questa data possedesse già una bottega indipendente in via Giulia (e dunque si poteva fregiare del titolo di “maestro”) e avesse acquisito una certa notorietà nel campo del restauro delle statue antiche, egli era ancora lontano dalla celebrità che gli sarebbe stata riconosciuta di lì a qualche anno per la straordinaria *Santa Cecilia*.⁶ Per comprendere meglio come mutava l’offerta di mercato attorno alla figura di un artista a seconda della fama conseguita, può essere utile il confronto con la cifra di ben settecento scudi con cui gli vennero valutate tre figure a tutto tondo eseguite nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva pochi anni dopo (1604).⁷

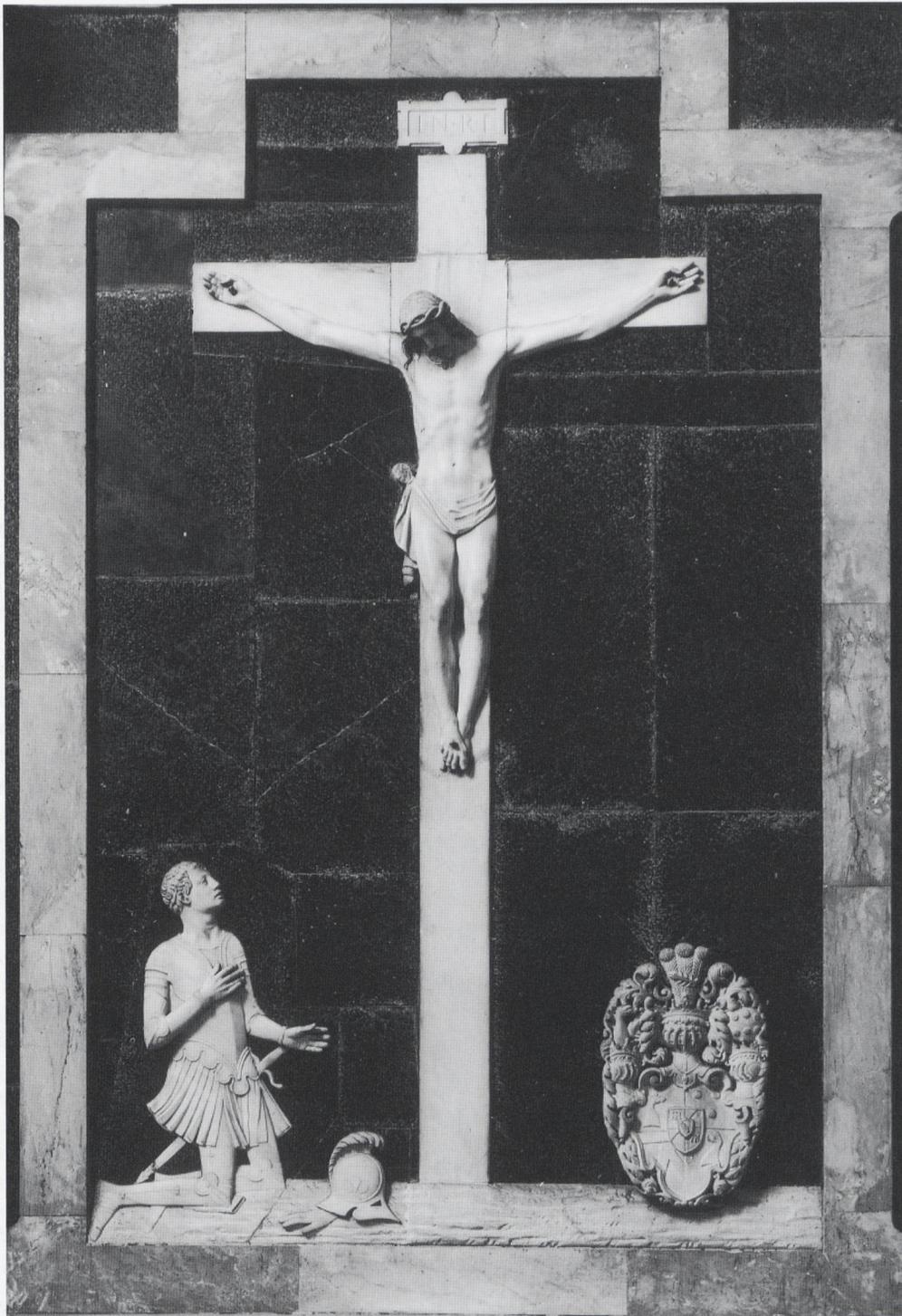
Le quattro sculture cui fa riferimento il documento del 1597, finora non rintracciate, sono state considerate la prima apprezzabile commissione ricevuta dallo scultore, ciò che tuttavia non ha mai spinto alcuno studioso a verificare la possibilità che esse siano state effettivamente eseguite come da contratto e che abbiano superato le ingiurie del tempo fino ad arrivare ai nostri giorni. Pur tuttavia era chiaro che un tale complesso di statue doveva essere stato verosimilmente realizzato, viste le dure penali menzionate nel documento di allogazione e vista l'assenza di deroghe o di un'ulteriore documentazione che attestasse variazioni di incarico o di artista. Sulla base di queste certezze sin dall'inizio della ricerca a chi scrive è sembrato abbastanza convincente perseguire la 'pista senese': i pochi elementi a disposizione lasciavano infatti comprendere che il fattore discriminante (e quanto mai anomalo) in tutta questa vicenda fosse che la persona che aveva incaricato lo scultore di quest'opera non era un romano bensì un senese e che quindi con molta probabilità il gruppo scultoreo — considerati anche il soggetto sacro e la quantità di figure —, fosse destinato a decorare un qualche edificio sacro di Siena o del suo circondario. Una prima indagine, condotta da chi scrive per mezzo del nuovo catalogo informatico della Soprintendenza P.S.A.E. di Siena e di Grosseto⁸, si era orientata verso le chiese in qualche modo legate al nome di Alessandro del Turco, come la chiesa di San Martino (luogo dove si trova la tomba di famiglia e dove l'orafo venne sepolto). Alessandro del Turco è un nome noto soprattutto tra gli studiosi di storia dell'oreficeria; nato intorno al 1550, egli è già documentato come orafo indipendente a Siena nel 1575 presso la compagnia di San Bernardino da Siena.⁹ Più tardi (1600-1604) abita e lavora a Roma in via del Pellegrino (allora centro dell'attività commerciale legata alla lavorazione dell'oro e delle gemme) assieme con il maestro Giovan Battista Simonelli di Ancona.¹⁰ Tra 1604 e 1605 risulta iscritto alla congregazione dei maestri orefici, mentre nel 1606 compare tra i lavoratori della stessa istituzione. In tarda età egli dovette ritornare nella sua città d'origine, dal momento che il Romagnoli, storico senese del sec. XIX, annota che, tra le carte della chiesa di San Martino, aveva trovato registrate la sua morte e la sepoltura nella tomba di famiglia il 13 ottobre 1624.¹¹

A questo punto la mia attenzione si è rivolta al fratello di Alessandro, Flaminio del Turco (1581-1634), figura per la quale non occorrono particolari presentazioni, dal momento che egli fu tra le personalità di spicco nel campo dell'architettura a Siena a cavallo tra Cinque e Seicento. Diviso tra l'attività di architetto e quella di scalpellino, egli fu attivo tra la fine del Cinquecento e il 1634, anno della sua morte.¹² A lui, tra gli altri, si attribuiscono l'altare di Sant'Ansano nel Duomo (opera giovanile, 1583 ca.) e diversi altari nella chiesa di Sant'Agostino (Bargagli, Biringucci, Piccolomini d'Aragona, Rocchi)¹³, tra cui l'altare maggiore in forma di arco trionfale con serliana.¹⁴ Nel campo dell'architettura gli è riconosciuta la direzione dei lavori della basilica di Santa Maria di Provenzano a Siena per la quale, come è noto, i disegni furono forniti da fra' Damiano Schifardini¹⁵; a questo riguardo è ancora in corso un processo di rivalutazione del ruolo di Flaminio, tanto che alcuni storici dell'architettura vedono in lui il vero ispiratore del complesso.¹⁶ Molti degli altari ideati dall'architetto senese presentano, come era consuetudine all'epoca, aggiunte di statue al già ricco apparato decorativo dell'architettura¹⁷, ciò che mi ha spinto a studiare più approfonditamente l'opera di questo prolifico (ancorché sottovalutato) architetto.

Andando ad indagare tra i progetti che gli sono stati attribuiti dalla critica in tempi recenti, uno in particolare, a ragione assegnatogli da Ingeborg Bähr su basi tipologiche e per via di confronti con altre opere certe¹⁸, ha destato il mio interesse, soprattutto in relazione al suo apparato scultoreo. Si tratta del monumento funebre in onore del barone Caspar von Windischgrätz (fig. 1) eretto sopra l'altare della cappella di Santa Barbara nella Basilica senese di San Domenico (transetto destro, seconda cappella). Il monumento, che assolve la doppia funzione di memoria funebre e di altare della cappella stessa¹⁹, si compone di una struttura architettonica tripartita, innalzata su un alto basamento al cui centro è collocata la mensa d'altare. Su di esso si ergono quattro colonne di marmo bardigliaceo dalla Montagnola senese a fusto liscio, elevate su alte basi aggettanti e coronate da elaborati capitelli ionici con ghirlande; esse sostengono un alto architrave in marmo



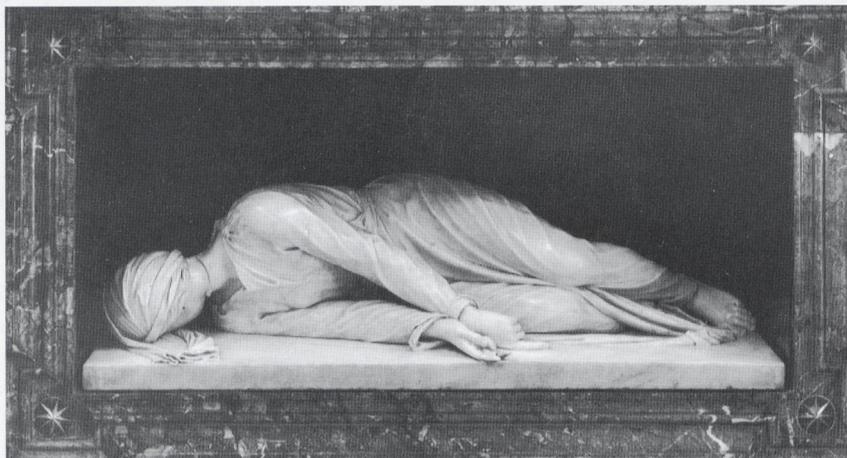
3, 4 Stefano Maderno, S. Barbara; S. Maria Maddalena. Siena, S. Domenico, cappella della Nazione germanica.



5 Stefano Maderno, Cristo crocefisso con Caspar von Windischgrätz. Siena, S. Domenico, cappella della Nazione germanica.

bianco, con una fascia bombata anch'essa in marmo bardigliaceo, sormontato da un timpano spezzato al cui interno è compreso un timpano curvo di minore ampiezza. A completamento dell'insieme, al centro in alto, si erge un'imponente cimasa dalla quale si intravedono le ogive della bifora gotica tamponata dall'interno: si tratta di una fastosa cornice sormontata da un alto timpano triangolare che funge anche da coronamento all'insieme architettonico. Le specchiature tra le colonne contengono ai lati due nicchie definite da una fascia in marmo giallo di Siena sotto le quali sono presenti altrettante iscrizioni funebri²⁰ cui corrispondono due statue raffiguranti santa Barbara (a sinistra, fig. 3)²¹ e santa Maria Maddalena (a destra, fig. 4)²²; ancora più in basso compaiono due stemmi, rispettivamente quello della famiglia Windischgrätz e quello von Schlick. La parte centrale del monumento è occupata da un bassorilievo in marmo bianco di Carrara, su fondo composto di varie porzioni di marmo serpentino²³, raffigurante la Crocefissione (fig. 5) al cospetto della quale si inginocchia un giovane uomo, vestito di un'armatura leggera e munito di spada; il personaggio porta la mano destra al petto in segno di devozione, dopo aver appoggiato a terra il suo elmo ed una manopola dell'armatura, mentre l'altro guanto, seminascosto, è stato usato in maniera inconsueta per appoggiarvi il ginocchio destro. Sul lato opposto della croce fino a poco tempo fa (1992) si trovava uno stemma in marmo a rilievo relativo alla famiglia von Windischgrätz, oggi sostituito da una copia in legno dipinto.²⁴

Come ogni lettore attento avrà già notato, sorprendentemente le sculture che decorano questo particolarissimo insieme di scultura ed architettura corrispondono in tutto e per tutto a quelle elencate nel contratto tra Maderno e Alessandro del Turco: troviamo la figura a tutto tondo della *Santa Barbara*, munita di torre merlata, suo consueto attributo, e quella della Maddalena con il vaso di unguenti, il Cristo crocefisso, mentre è fuori di dubbio che il soldato armato cui allude il contratto altri non sia se non lo sfortunato giovine al quale il monumento è dedicato, vestito di abiti guerreschi come una consuetudine iconografica d'Oltralpe imponeva a tutti gli appartenenti al rango nobile. Oltre all'iconografia, corrispondono anche la tecnica esecutiva e le misure dei singoli elementi scultorei²⁵; infatti, come specificato nell'accordo, il Crocefisso e il soldato dovevano essere condotti in bassorilievo ("un Crocefisso di cinque palmi di basso rilievo con un soldato armato à piedi di un pezzo"), mentre le figure femminili di sante si sarebbero dovute eseguire a tutto tondo ("et tutta dua tonde di marmo bianco buono"). Tutti questi dati messi a confronto ci portano a concludere che senza ombra di dubbio l'autore delle sculture del monumento funebre di Caspar von Windischgrätz in San Domenico a Siena altri non possa essere se non Stefano Maderno, deduzione questa suffragata anche da un confronto stilistico tra queste figure e le poche altre opere giovanili dello scultore a noi note.²⁶



6 Stefano Maderno, S. Cecilia. Roma, S. Cecilia in Trastevere, presbiterio.



7 Stefano Maderno, S. Cecilia (dettaglio). Roma, S. Cecilia in Trastevere, presbiterio.

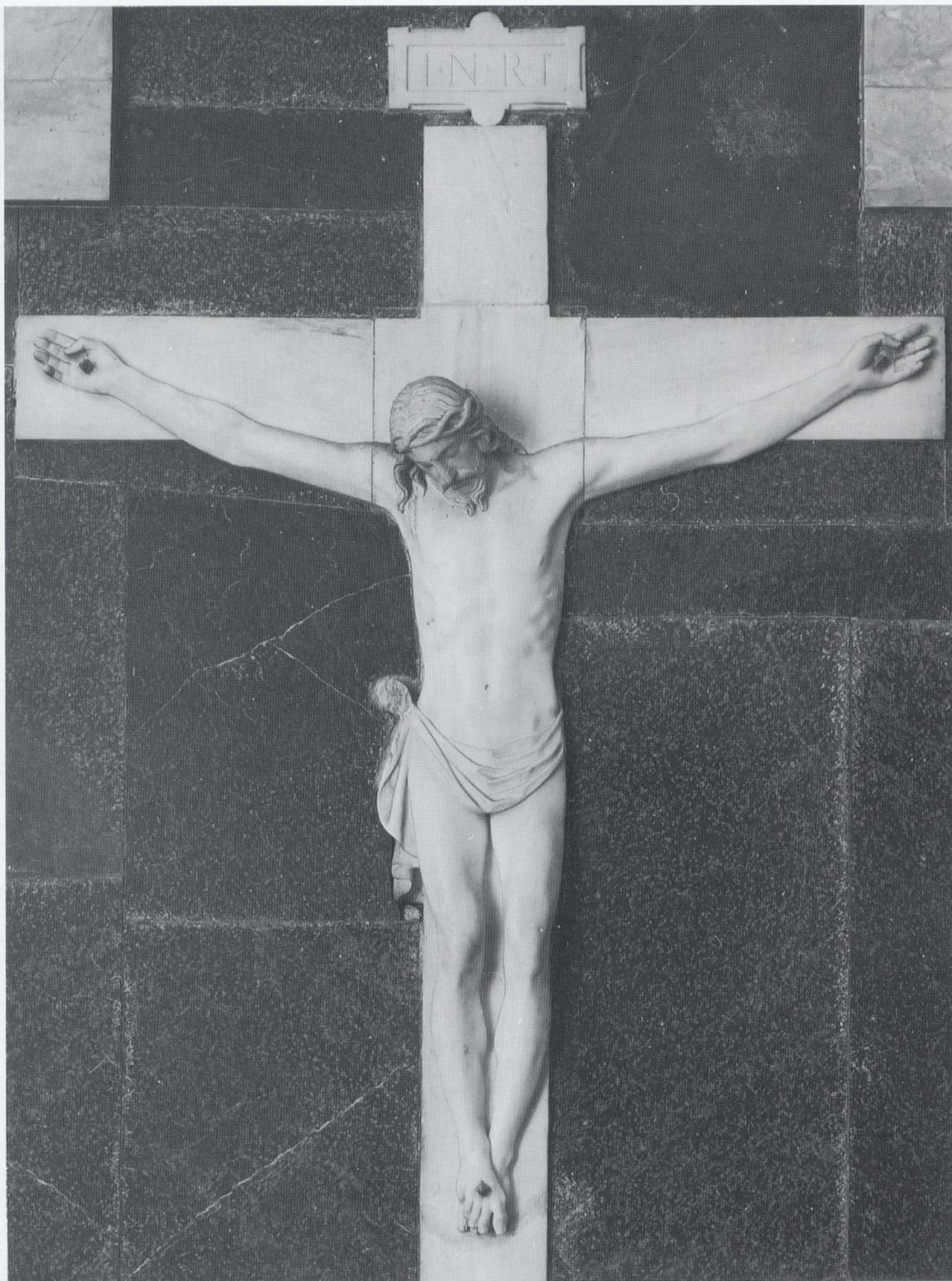
Appartengono al repertorio delle figure femminili maderniane le due sante in piedi di grandezza più piccola del naturale, appena sproporzionate per difetto rispetto all'imponente assetto architettonico che le circonda; in particolare, in questo gusto per la figura femminile minuta ed elegante al contempo, bloccata in una torsione del corpo, scorgiamo già un'anticipazione della *Santa Cecilia* realizzata di lì a poco (fig. 6). Il loro incedere risulta come congelato nello spazio, in un'apparente contraddizione tra moto ed inerzia, le loro forme subiscono un processo di semplificazione senza precedenti per il periodo tardo-manierista in cui ci troviamo, con un modellato che ricorda, sotto alcuni aspetti, soluzioni formali proprie degli scultori del Trecento italiano (si noti, ad esempio, il leggero hanchement della *Santa Barbara*).²⁷ Le due sante senesi, entrambe rivolte verso il centro della cappella, sembrano così voler sfuggire dallo spazio della nicchia loro assegnato e ciò è vieppiù sottolineato dal piccolo zoccolo poggia-piede che fuoriesce dalla base ovale su cui sono impostate, un escamotage usato per permettere a una delle due gambe di guadagnare maggiore spazio e per dotare la figura di maggiore libertà di movimento; esso ricorda peraltro da vicino la trovata di far fuoriuscire le dita della mano della santa romana dal suo spazio/loculo, dettaglio efficacissimo e da tutti sempre rimarcato (fig. 7). Le vesti cadono qui in maniera pesante, senza alcuna enfasi o compiacimenti decorativi in gorghi e pieghe inessenziali, l'incedere è elegante, l'asse centrale della figura leggermente sbilanciato (soprattutto per quanto riguarda la *Santa Barbara*), e la regola rinascimentale che vuole la testa della figura al centro della conca absidale è rispettata. Le due sante, pur essendo concepite specularmente, infrangono tuttavia questa monotona complementarità mostrando un diverso atteggiamento delle gambe, più enfattizzato dalla *Santa Barbara* con la gamba decisamente proiettata in avanti, più timido e bloccato dal mantello nel caso di *Santa Maria Maddalena*. Sono gli stessi caratteri formali che ritroviamo nella meno riuscita figura della *Prudenza* nel monumento funebre al cardinal Michele Bonelli in Santa Maria sopra Minerva a Roma (fig. 8) che la Pressouyre confermava essere, sulla base di una stima del 1604, di mano dello stesso Maderno.²⁸ Ma forse il confronto più stringente rimane quello tra le due sante senesi e la *Santa Cecilia* soprattutto nell'uso dei panni 'stirati' e in tensione a causa dell'emergere repentino del corpo sottostante (si noti come le pieghe del mantello che copre la spalla sinistra della *Santa Barbara* siano concepite in modo analogo a quelle che definiscono la coscia sinistra della santa romana), nella torsione del corpo appena accennata (memore di tanta statuaria antica, ma anche chiaramente erede di certi stilemi manieristi), nell'enfasi conferita alla gestualità delle mani (la mano sinistra della *Santa Maria Maddalena* è quasi identica, benché vista di dorso, alla celebre mano indicante la Trinità della *Santa Cecilia*).

Nel Cristo crocefisso invece, condotto in parte con la tecnica del rilievo bassissimo (corpo) e in parte a tutto tondo (testa reclina), Maderno crea un effetto illusionistico di notevole impatto, dando l'impressione di una figura dotata di reali volumi e posta su un piano antistante rispetto al fondo costituito dalla croce (fig. 9). L'artista mette qui in pratica tutta la sua esperienza nel campo delle statuaria antica, come aveva fatto nel già ricordato *San Sebastiano in agonia* in Santa Cecilia in Trastevere (fig. 2); tangenze con quest'opera sono percepibili soprattutto nel trattamento anatomico della zona sternale e in quello delle gambe (che presentano il muscolo vasto mediale contratto ed in evidenza), oltre che nel modellato delle pieghe del panno intorno ai fianchi. Dovendo ricercare un termine di confronto, ci si può rivolgere all'unico Crocefisso cui è stato accostato il nome di Maderno, quello della cappella Santori in San Giovanni in Laterano (fig. 10). Le due opere condividono la stessa collocazione all'interno di una mostra d'altare architettonica con timpano spezzato, ma soprattutto la cornice di marmo colorato, a contrasto, che ridisegna ed enfatizza l'andamento della croce sul fondo di marmo scuro. Nell'arretramento ad incasso di tale fondo e nell'adattamento della statua tridimensionale ad una croce piatta, l'opera romana raggiunge lo stesso effetto a basorilievo del Crocefisso senese, mostrando così un'analogo concezione d'insieme. L'attribuzione dell'opera lateranense a Maderno tuttavia non trova concordi gli studiosi a causa delle contraddittorie affermazioni del Baglione, il quale assegna la paternità dell'opera una volta al nostro scultore (*Le nove chiese*) e un'altra volta ad "Aurelio Cioli Fiorentino" [sic] nella vita di Onorio Longhi (*Vite*).²⁹ Dal momento che non risulta traccia, né in sede bibliografica né archivistica, di alcun artista con questo nome, è più che probabile che Baglione intendesse riferirsi a Valerio Cioli (di Simone) da Settignano, scultore toscano del quale sono documentati almeno due soggiorni romani³⁰; in questa sede ci sentiamo di prendere in seria considerazione l'attribuzione baglionesca del Cristo del Laterano al Cioli, soprattutto dopo che a questo artista fiorentino è stato riferito il Crocefisso dell'altar maggiore della chiesa di San Lorenzo a Firenze (fig. 11).³¹ Le due opere infatti mostrano un analogo trattamento del busto (si notino le costole in evidenza e i rispettivi muscoli intercostali) e delle gambe (soprattutto nei piedi), con qualche divergenza invece nel modo di eseguire il volto di Cristo ed il panno attorno ai fianchi. In conseguenza, visto che il Cioli passò a migliore vita nel 1599, si può formulare l'ipotesi che a Stefano Maderno venne dato il compito di completare la sua opera incompiuta e di progettare anche la sistemazione sopra l'altare della cappella lateranense, opera generalmente assegnata — sempre sulla base del Baglione — ad Onorio Longhi e datata al 1602, in concomitanza con l'anno di morte del cardinale Santori.³² Qui l'accostamento della statua di marmo bianco ad un fondale a commesso marmoreo scuro (fig. 12) ricorda la soluzione adottata nell'altare Windischgrätz di Siena, indice di un interesse specifico del maestro nei confronti dell'apparato architettonico in cui venivano collocate le sue opere, riscontrabile anche in altre imprese, come nell'arrangiamento della *Santa Cecilia* nel celebre 'loculo' al centro della zona presbiteriale della chiesa in Trastevere. In effetti, già a partire dal monumento Windischgrätz, si poteva vedere come lo scultore desse importanza ai valori cromatici dell'insieme e come questi fossero condizionati da una concezione fortemente scenografica del racconto sacro; nell'opera senese inedito è il contrasto cromatico tra il bianco del marmo e il serpentino scuro dello sfondo che, come accade nella *Santa Cecilia*, definisce la figura e la isola dallo spazio circostante creando un forte impatto visivo nella luminosità rarefatta della chiesa.

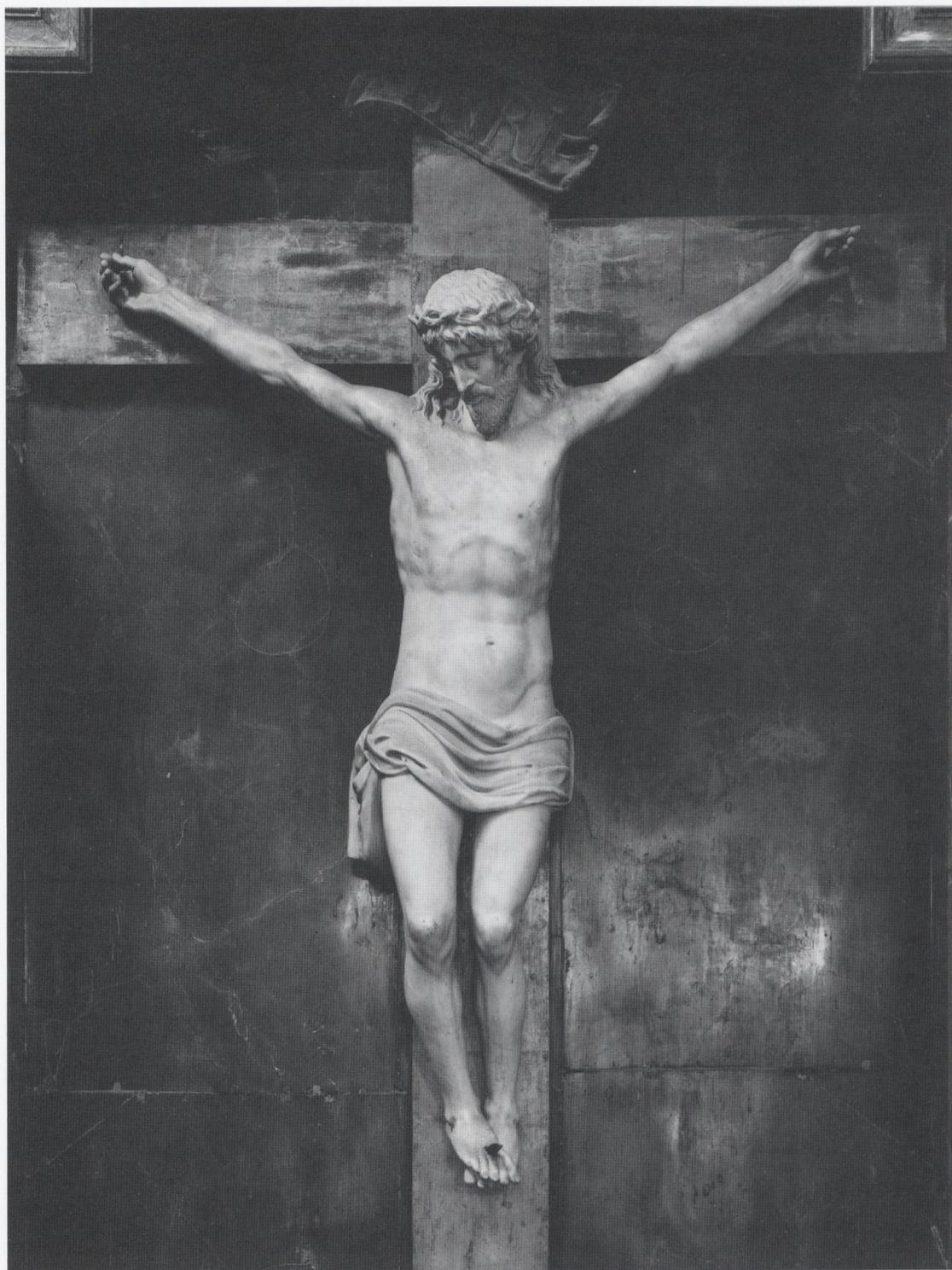
Un altro elemento che contraddistingue il *modus operandi* dello scultore a questa data è la ricerca del contrasto liscio/ruvido tra le superfici, ottenuto attraverso l'uso diffuso della gradina, una varietà di scalpello provvisto di una caratteristica dentatura: a questo accorgimento tecnico nel Crocefisso senese viene lasciato ampio spazio soprattutto nella parte bassa della composizione, ove occorreva rendere la *texture* del terreno scabro su cui si inginocchia il giovane austriaco (fig. 13). Tale trattamento del marmo costituisce una sorprendente anticipazione della lavorazione della materia che caratterizzerà l'opera giovanile di Gian Lorenzo Bernini (si pensi al tronco dell'*Apollo e Dafne* della Galleria Borghese, ma anche a molte altre statue giovanili dello scultore)³³, ma si ritrova ancora una



8 Stefano Maderno, La Prudenza. Roma, S. Maria sopra Minerva, monumento funebre del cardinal Michele Bonelli.



9 Stefano Maderno, Cristo crocefisso. Siena, S. Domenico, cappella della Nazione germanica.

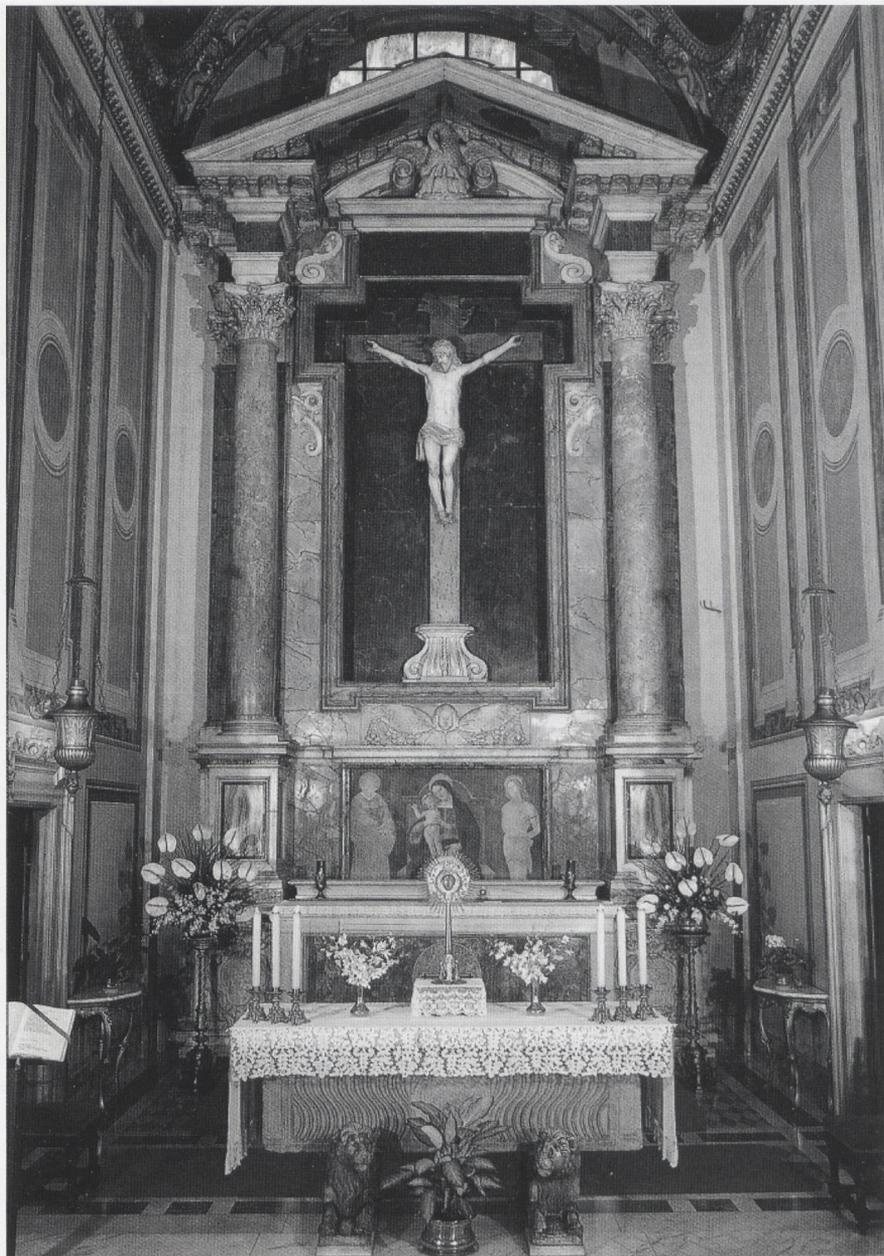


10 Valerio Cioli e Stefano Maderno, Cristo crocefisso. Roma, S. Giovanni in Laterano, cappella Santori.



11 Valerio Cioli, Cristo crocifisso. Firenze, S. Lorenzo, altar maggiore.

volta nel *San Sebastiano* in Santa Cecilia, anche lì a definire la superficie irregolare dell'albero su cui si appoggia la figura del martire cristiano (fig. 2). Un ultimo elemento va rilevato: le gocce di sangue che fuoriescono dalla ferita sul costato di Cristo non possono non farci tornare alla mente quelle stesse gocce di sangue che Maderno di lì a pochi anni 'congelerà' sul taglio del collo della martire romana, testimoni della profonda conoscenza da parte dello scultore di esemplari di scultura antica in cui le ferite corporali vengono realisticamente rese in questa maniera.



12 Mostra d'altare.
Roma, S. Giovanni
in Laterano, cappel-
la Santori.

Per quanto riguarda la figura che nel contratto del 1597 veniva definita come “un soldato armato” (fig. 13), essa si rivela in realtà il ritratto postumo (alquanto idealizzato) del defunto barone Caspar von Windischgrätz inginocchiato e con la mano destra sul cuore, segno del coinvolgimento emotivo che l’esperienza della visione di Cristo sulla croce comporta. Questa figura, dal profilo del volto inaspettatamente classico, è imparentata con quelle in bronzo dei santi Massimo e Tiburzio nella chiesa di Santa Cecilia per quanto attiene all’abbigliamento (si noti come il gonnelli-



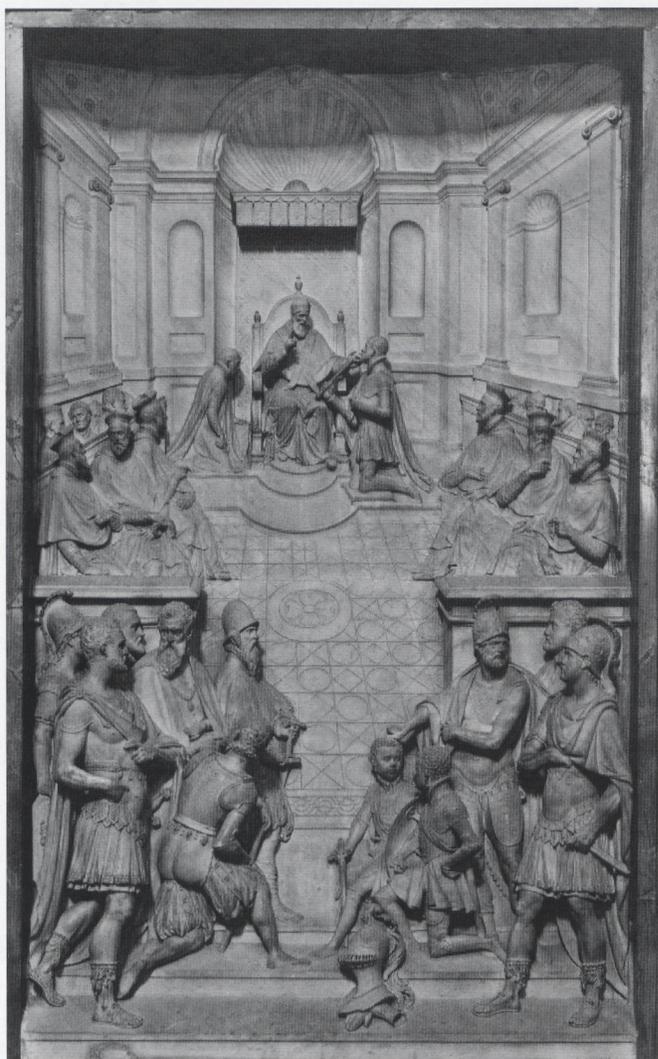
13 Stefano Maderno, Caspar von Windischgrätz. Siena, S. Domenico, cappella della Nazione germanica.



14 Stefano Maderno, I santi Valeriano, Cecilia e Tiburzio. Roma, S. Cecilia in Trastevere, presbiterio (dettaglio).

no dell'armatura mosso dal vento lasci scoperte le cosce) in bilico tra l'interesse antiquariale e la contemporaneità (fig. 14). Quasi metafisica e fuori del tempo è invece la situazione descritta nel binomio soldato/Crocefisso, volutamente esente da ogni rimando storico per via dell'atmosfera sospesa e atemporale che regna sull'intera opera. Questa del giovane in armatura è forse la meno riuscita tra le quattro figure, leggermente impacciata nel movimento e malamente scorciata nella spalla che arretra, oltre che manifestamente fuori scala nelle dimensioni della testa e in quelle delle mani; essa possiede tuttavia, come nel caso di molte altre sculture dell'artista, una carica espressiva senza precedenti dovuta proprio all'accostamento della morte di Cristo con l'esperienza contingente del singolo individuo. In particolare, nella figura del barone Caspar von Windischgrätz Maderno si mostra molto vicino ai modi del suo primo maestro³⁴, lo scultore di origini fiamminghe Nicolò Piper (o Pippi, o Pipa) d'Arras detto anche Nicolò d'Arras.³⁵ Questi, originario della cittadina dell'Artois, fu attivo a Roma nell'ultimo quarto del Cinquecento, impegnato nella realizzazione di alcuni dei rilievi per le tombe di Pio V e Sisto V in Santa Maria Maggiore per i quali si avvale della collaborazione di diversi aiuti, tra cui certamente va annoverato anche lo stesso Maderno.³⁶ Già Ingeborg Bähr infatti, pur non conoscendo l'autore delle statue del monumento, metteva giustamente a confronto gli esiti raggiunti dall'artefice delle sculture senesi con quelli degli artisti che lavorarono ai monumenti funebri papali nella Cappella Sistina della Basilica Liberiana (Giovanni Antonio Paracca detto il Valsoldo, Egidio della Riviera e lo stesso Piper) sottolineando, ad esempio, alcune tangenze tra le figure delle sante di Siena e le cariatidi del monumento a Sisto V.³⁷ Dal maestro Maderno riprende il gusto per la lavorazione variegata delle superfici e per il contrasto

drammatico tra marmi scuri e marmo bianco, come già sperimentato dal Piper nel monumento funebre al conte Egon von Fürstenberg nella chiesa della Nazione Germanica a Roma di Santa Maria dell'Anima (1589)³⁸, oltre che nella memoria funebre al duca Carlo Federico di Kleve (1575-1579)³⁹ nella stessa chiesa romana. Come ho già altrove chiarito⁴⁰, il Piper, protagonista indiscusso (assieme a pochi altri maestri lombardi) della scena romana in età sistina nel campo della scultura, intorno alla fine degli anni '80 del Cinquecento possedeva una bottega "in Capo alle Case", nel vicolo di San Giovanni della Ficocchia (oggi scomparso), dove morì il 15 novembre del 1599.⁴¹ Qui Maderno fece il suo apprendistato per cinque anni, come testimoniò l'artista medesimo in una sua dichiarazione inedita ad un processo in difesa di un suo conoscente, tale Paolo Zenale, coinvolto in una lite con Michele Cusano (Appendice, doc. 2)⁴²; dal momento che l'apprendistato del Maderno presso il Piper durò all'incirca dal 1588 al 1592, possiamo immaginare che il giovane scultore venisse coinvolto — a volte con ruoli tutt'altro che marginali — nelle importanti commissioni per i rilievi dei monumenti funebri di Pio V e di Sisto V della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore a cui il fiammingo lavorava proprio in quegli anni.



15 Nicolò Piper d'Arras e bottega, Consegna del bastone del comando al conte Sforza di Santaflora. Roma, S. Maria Maggiore, Cappella Sistina, tomba di Pio V.

Nel rilievo raffigurante la *Consegna del bastone del comando al conte Sforza di Santafiora* per la tomba di Pio V (fig. 15) troviamo due giovanissimi cavalieri in arme (due mori?) i quali ricordano da vicino l'atteggiamento e l'abito da cavaliere del nostro barone austriaco (fig. 13). Inoltre sia in questo che nell'altro rilievo con la *Pace tra re Sigismondo di Polonia e l'Imperatore Rodolfo d'Asburgo* per la tomba di Sisto V (fig. 16)⁴³ compaiono in primissimo piano, appoggiati per terra, elmi da corazza sopra un paio di manopole d'armatura incrociate. Infatti, secondo una consuetudine cavalleresca, che affonda le proprie origini in epoca romana (si pensi all'atto di sottomissione del capo barbaro nei confronti dell'imperatore), l'atto di spogliarsi delle proprie armi al cospetto di una somma autorità (pontefice, sovrano o vincitore), corrisponde ad un plateale gesto di umiltà e di riappacificazione, dal momento che armi e armatura erano prerogativa esclusiva del cavaliere.⁴⁴ In questo contesto, l'elmo e i guanti lasciati a terra costituiscono un segno di deferenza e rispetto verso l'autorità papale, ma, nella dichiarata ostentazione di questi oggetti, ci sembra di poter scorgere, al di là del loro significato contestuale, una sorta di *trademark* della



16 Nicolò Piper d'Arras e bottega, Pace tra re Sigismondo di Polonia e l'Imperatore Rodolfo d'Asburgo. Roma, S. Maria Maggiore, Cappella Sistina, tomba di Sisto V.

bottega del Piper. Questo elemento ricorre anche nel monumento Windischgrätz, anche se con un'interessante variante: sotto all'elmo si scorge un solo guanto, mentre l'altro guanto è inaspettatamente posto sotto il ginocchio sinistro del giovane austriaco, forse da leggersi come una cifra distintiva di Maderno. Trasferiti da un contesto laico-cavalleresco ad uno prettamente religioso e funerario, l'elmo e i guanti lasciati a terra indicano, in termini generali, il rispetto del cristiano nei confronti del sommo giudizio divino, ma anche il riconoscimento delle proprie colpe, quale estremo atto di penitenza di fronte a Dio.⁴⁵ Non è da considerarsi casuale il fatto che questo dettaglio, associato alla figura del defunto inginocchiato, compaia in più di un monumento funebre austriaco, ciò che apre interessanti scorci sul tipo di ingerenza che i committenti del monumento senese esercitarono sulle scelte iconografiche operate in terra italiana dai Consiglieri della Nazione Germanica, principali esecutori delle volontà della famiglia Windischgrätz.

Il progetto del monumento Windischgrätz

A questo punto, per meglio comprendere le ragioni di alcune scelte iconografiche e formali, oltre che il motivo della partecipazione del Maderno a questa impresa, occorre cercare di ricostruire la storia esterna del monumento che del resto, come vedremo, non manca di fornire materia di riflessione. Come abbiamo avuto già modo di dire, il solenne complesso si trova collocato sulla parete d'altare della cappella di Santa Barbara nella Basilica di San Domenico. Questo spazio era stato assegnato sin dal Quattrocento dai Padri Domenicani ad una confraternita di artigiani tedeschi posta sotto l'invocazione di santa Barbara per poi passare nel corso del Cinquecento alla cura degli scolari tedeschi presso lo *Studium* senese.⁴⁶ A partire dagli anni '70 del Cinquecento, il numero di studenti oltremontani presenti nella città di Siena subì un forte incremento dovuto ad una politica di tolleranza e di protezione nei loro confronti voluta dal Granduca Francesco I, dopo che alcuni anni prima (1565) alcuni tumulti cittadini avevano portato all'allontanamento forzato di studenti tedeschi di confessione luterana ad opera del tribunale dell'Inquisizione. Nel 1574 la colonia di studenti tedeschi a Siena — forte di questa protezione del governo fiorentino — chiese un riconoscimento giuridico della comunità, ricevendo l'approvazione granducale di un breve testo di capitoli con i quali si garantivano una certa autonomia e libertà.⁴⁷ Nel frattempo, per quanto riguardava da vicino la cappella di Santa Barbara, dopo anni d'incuria e di abbandono, il 3 dicembre 1572 la Nazione stabilì che ogni anno bisognava eleggere due procuratori con il compito specifico di prendersi cura di quel luogo e della sepoltura dei membri della nazione tedesca.⁴⁸ Una volta restaurato e riportato al suo primitivo splendore, questo spazio divenne così il cuore della vita comunitaria degli studenti dell'area germanica e anche il loro punto di riferimento; esso fu ricondotto a nuova vita grazie proprio al loro contributo economico (espresso in una sorta di tassa variabile) che ogni nuovo studente doveva versare all'istituzione al momento dell'immatricolazione.⁴⁹ La cappella non era solo usata per le cerimonie religiose, per la messa mensile dei morti e per le feste, ma anche per scopi profani, come luogo di riunione della nazione e per le riunioni elettive. È tuttavia chiaro sin dall'inizio che la principale vocazione di quel luogo era quella funebre, testimoniata ancor oggi dalla presenza sulle due pareti laterali di un'interessante serie di epitaffi in ricordo degli scolari che incontrarono la morte nella città di Siena. Sembra tuttavia che già dopo il primo rinnovamento negli anni '70 il reale luogo di inumazione fosse stato trasferito dalla cappella ad un punto più idoneo all'interno della chiesa⁵⁰, collocato all'intersezione della navata principale con il transetto sinistro, ancora documentato all'inizio del sec. XVIII da una lapide.⁵¹

Solo in circostanze eccezionali, nel caso di decessi di personalità di alto rango, la cappella continuò a svolgere anche una funzione funeraria⁵²: fu questo il caso di Caspar von Windischgrätz, lo sfortunato ventenne di una nobile famiglia della Stiria che il 20 marzo 1595, durante il suo secondo soggiorno nel "paese dove fioriscono i limoni", incontrò morte improvvisa nella città

toscana.⁵³ Il giovane aveva visitato l'Italia già nel 1588, quando il suo nome compare iscritto al primo gennaio nella Matricola dei tedeschi a Padova, nonostante i suoi dodici anni di età.⁵⁴ Nel suo secondo viaggio italiano il giovane, accompagnato dal precettore Giovanni Schlegel e da un servo, si era prima fermato a Genova per poi guadagnare la strada di Siena, da dove progettava di proseguire alla volta di Roma e di Napoli. Prima di potere ripartire verso il meridione un violentissimo morbo, una febbre di vaiolo, lo restituì al Signore lasciando tutta la comunità germanica attonita per la grave perdita.⁵⁵ Caspar, nato nel 1575, era figlio di terzo letto del barone Pankraz von Windischgrätz (1525-1591) e della contessa Ippolita von Schlick (1553-1598).⁵⁶ Il padre, fin dalla giovinezza fervente seguace delle idee di Martin Lutero, ricevette i favori di Ferdinando I il quale gli conferì, tramite diploma, il 7 luglio 1551, il titolo di barone delle regioni di Waldstein e di Thal. Nel 1556 egli divenne capitano del castello della cittadina di Graz.⁵⁷ Dopo essere stato Obersthofmarschall e consigliere segreto dell'Arciduca Carlo di Stiria, fu commissario imperiale nella successione di Ferdinando I e Massimiliano II d'Asburgo; nel 1579 tuttavia il barone Pankraz rinunciò al suo ruolo a corte a causa di forti contrasti all'interno del Landtag di cui era membro, dovuti alla sua confessione protestante e all'aperta opposizione del cattolico Arciduca Carlo.⁵⁸ Anche la contessa Ippolita von Schlick fu una fervente protestante: dopo la morte del marito dette rifugio nel castello di Waldstein al predicatore protestante Paolo Odontio (Zahn), a dispetto del divieto impostole dagli altri principi.⁵⁹ Ippolita, donna illuminata e amante delle arti, fu la promotrice dell'iniziativa di far erigere in onore del figlio un *Epitaph*, ovvero una memoria funebre o cenotafio in ossequio alle consuetudini germaniche; è possibile ipotizzare che l'ingente somma da lei messa a disposizione per la realizzazione del monumento corrisponda alla quota ereditaria spettante al giovane, dato che a quella data erano ancora in vita altri figli maschi avuti dal barone Pankraz.⁶⁰

La vicenda relativa alla commissione del monumento funebre Windischgrätz della cappella di Santa Barbara è stata meticolosamente ricostruita da Luschin von Ebengreuth sulla base del carteggio giunto sino a noi tra i parenti del defunto barone e i consiglieri della Nazione Germanica a Siena.⁶¹ Immediatamente dopo la morte del giovane, questi informarono la madre dell'accaduto e proposero di erigere in suo onore una memoria funebre; sull'entità della memoria — che poteva essere, a seconda della disponibilità economica, una semplice iscrizione o un monumento funebre di una certa consistenza comprensivo di stemmi e figure —, i consiglieri chiesero ragguagli alla stessa contessa Ippolita.⁶² Il seguente passo lo apprendiamo da una lettera di risposta⁶³ del 9 novembre 1595 da parte dell'allora consigliere della Nazione Germanica Sigfrid Georg Herber a Wilhelm von Windischgrätz, zio del defunto (linea di Sigmund)⁶⁴, nella quale si fa menzione di un disegno o un modello (oggi perduto) per un monumento di considerevoli dimensioni che avrebbe dovuto raggiungere l'altezza di 13 braccia senesi e la larghezza di 8.⁶⁵ Il disegno doveva essere alquanto preciso per quanto riguarda l'impianto architettonico e il programma iconografico (vengono indicate le figure dei Quattro Evangelisti), ma vago nell'indicazione del materiale da utilizzare, tanto che i consiglieri si risolsero a interpellare alcuni maestri senesi. A questi fu immediatamente chiaro che la realizzazione del monumento funebre poneva alcuni problemi dovuti alle grandi dimensioni, tanto è vero che, affinché non fosse posto altrove all'interno della chiesa, occorreva erigerlo direttamente sopra l'altare della cappella, poiché il resto delle pareti era coperto da altri epitaffi di epoca precedente che non potevano essere facilmente rimossi.⁶⁶ Inoltre i maestri senesi interpellati dichiararono che la somma stanziata dalla famiglia di 1000 corone d'argento⁶⁷ sarebbe stata sufficiente per un monumento solo in parte in marmo e per il resto (decorazione architettonica superiore, figure e volute) da eseguirsi in legno dipinto, alla maniera di opere analoghe che allora si andavano realizzando in area tedesca.⁶⁸ Sta di fatto che dopo solo due mesi dalla ricezione di questo incarico (8 gennaio 1596) i rappresentanti della Nazione Germanica a Siena disponevano della considerevole somma di circa 938 corone d'argento e 4 libbre (tante ne erano rimaste dopo le tasse trattenute a Venezia, Firenze e Siena)⁶⁹, da

destinarsi alla realizzazione dell'opera; essi iniziarono ad annotare in modo preciso nel *Libro di spese* (purtroppo privo di riferimenti alle date e agli artisti coinvolti) tutto ciò che riguardava l'erezione del monumento. Da queste note, e dal contenuto di una missiva del 10 febbraio 1596⁷⁰, sempre indirizzata a Wilhelm von Windischgrätz, è stato possibile ricostruire quanto segue: i consiglieri della Nazione si risolsero ad interpellare l'autorevole parere del più illustre scultore granducale del momento, il Giambologna, il quale confermò che per un monumento di tali dimensioni in marmo sarebbero occorse almeno 3000-4000 corone⁷¹; ciò avvenne tramite invio a Firenze del primo procuratore della Nazione, Gerhard Roede, e di un suo confidente, Girolamo di Foscofa⁷²; l'artista considerò sbagliato il progetto e si dichiarò decisamente contrario alla mescolanza della pietra con il legno dal momento che questo materiale, al contrario del marmo, era soggetto al decadere del tempo e al fuoco degli incendi. A questo punto va dato il giusto rilievo alla notizia — sempre ricavabile dal summenzionato scambio epistolare — della fornitura da parte del fiammingo di un nuovo progetto, per quanto possibile aderente al vecchio, per un monumento interamente in marmo della dimensione di 14 per 8 braccia senesi (dunque più grande di quello proposto inizialmente) che poteva essere eseguito al costo ragionevole delle circa 1000 corone disponibili.⁷³ Inoltre il Giambologna, avanti con gli anni e allora occupato in un'importante commissione per il Granduca, mandò i messaggeri germanici a sentire il parere anche di un altro famoso maestro di cui purtroppo non viene specificato il nome.⁷⁴ Nel settembre 1596 fu inviato un emissario a Firenze ad interpellare nuovamente il Giambologna in merito ad un maestro di sua fiducia da mandare a Siena per potere mettere in opera il monumento⁷⁵, ciò che non sappiamo se sia mai avvenuto. In tutte queste fasi i consiglieri della Nazione Germanica ebbero l'incondizionato consenso della famiglia Windischgrätz che lasciò carta bianca riguardo ai modi di realizzazione dell'opera.⁷⁶ Finalmente tra il dicembre 1596 e il febbraio 1597 la Nazione sborsò trecento scudi a favore di uno scultore (il cui nome non è specificato), oltre a due scudi ad un muratore; tra il maggio e l'agosto 1597 uno scalpellino ricevette la somma totale di centocinquanta scudi.⁷⁷ Ancora tra agosto e ottobre 1597 un altro (o lo stesso?) scalpellino ricevette cento scudi ed altri cento (destinati evidentemente a Stefano Maderno) vennero sborsati all'arrivo da Roma del Crocefisso che pervenne a Siena, probabilmente smontato⁷⁸, in una data compresa tra l'ottobre 1597 e l'aprile 1598 (tuttavia, visto che il contratto prevedeva la consegna a tre mesi dalla stipula, opterei per una data prossima alla fine del 1597), per essere ricomposto da uno scalpellino sul posto. Altri venti scudi furono spesi per cambiamenti in situ e cinquanta per l'ultimazione dell'altare. Infine un pittore (anche questi relegato nell'anonimato) venne pagato quaranta scudi per eseguire delle pitture nella cappella, pitture di cui oggi non rimane traccia, ma che dovevano essere ancora visibili nel Settecento, giusta la testimonianza dell'erudito senese Galgano Bichi.⁷⁹

Il contributo del Giambologna e di Flaminio del Turco

Ora emerge una serie di interrogativi a cui solo in parte, almeno per ora, possiamo dare risposta. Innanzi tutto c'è da chiedersi la ragione per cui la Nazione Germanica si sia rivolta proprio al Giambologna, pur sapendo che in qualità di scultore ed architetto granducale molto difficilmente avrebbe potuto prendere in mano il progetto, sia per la serie di impegni da cui era oberato, sia perché su di lui il Granduca esercitava una sorta di gelosa 'esclusiva'; non va inoltre dimenticato che il Giambologna a questa data era già avanti con gli anni e dunque mal disposto ad accettare nuove commesse. Indubbiamente per la Nazione Germanica l'affidarsi al parere di tale autorità significava interpellare una persona *super partes*, il cui giudizio — quasi insindacabile — costituiva una sorta di garanzia agli occhi dei committenti austriaci sulla buona riuscita dell'opera. Inoltre l'artista godeva oramai nei paesi d'Oltralpe di una consolidata fama e le sue opere erano già avidamente collezionate dalle corti di Vienna, Monaco di Baviera e

Dresda. Sappiamo infatti che già nel 1565, in occasione delle nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, l'imperatore Massimiliano II d'Asburgo, fratello della sposa, aveva ricevuto in dono da Cosimo de' Medici un *Mercurio* in bronzo a grandezza naturale⁸⁰, un rilievo con una "historia di bronzo", la cosiddetta *Allegoria di Francesco de' Medici* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e altri bronzetti. Sempre in seguito a questo matrimonio, Giambologna divenne noto anche presso la corte bavarese, forse per tramite di Ferdinando, figlio minore del duca Alberto V di Baviera, presente alle nozze come rappresentante del suo casato.⁸¹ Parecchi anni dopo, nel 1593, lo scultore ricevette l'incarico di eseguire un *Crocefisso* in bronzo per la tomba del duca di Baviera Guglielmo V, oggi conservato nella Michaelskirche di Monaco, le cui spese furono coperte — attraverso un brillante gesto diplomatico — da Ferdinando I de' Medici; questa stessa opera fu ripresa nel *Crocefisso* d'altare per la cappella Salviati nella chiesa di San Marco a Firenze, poi destinata a sepoltura dello scultore fiammingo, e in un altro esemplare, sostanzialmente identico, realizzato per il Duomo di Pisa.⁸² Dunque fu senza dubbio questa l'opera del Giambologna ad avere maggiore eco nel mondo germanico ed è naturale che i commissari della Nazione tedesca si rivolgessero al fiammingo per una consulenza su un monumento il cui principale soggetto era proprio la Crocefissione di Nostro Signore.



17 Giambologna, Altare della Libertà. Lucca, S. Martino.

In secondo luogo sarebbe lecito domandarsi quale fu l'utilizzo che i consiglieri fecero del progetto fornito loro dal Giambologna dopo soli tre giorni dalla richiesta, e quanto il monumento in San Domenico rifletta questo progetto. A tal proposito basti prendere in esame una delle prime opere a carattere sacro dell'artista, l'altare della Libertà nella cattedrale di San Martino a Lucca (1577-79, fig. 17)⁸³, per avere una conferma della responsabilità del Giambologna nella progettazione dell'altare/monumento funebre Windischgrätz. In esso, sebbene con un rapporto invertito tra parti aggettanti e parti rientranti rispetto al monumento senese, è possibile cogliere lo stesso andamento tripartito (con scomparto centrale occupato da una statua anziché da un rilievo come nel nostro caso), un analogo inserimento di nicchie laterali occupate da statue, lo stesso gusto per il timpano rotto e inframmezzato da un elemento che funge da cimasa, in tutto e per tutto simile a quello dell'altare per la Nazione Germanica (attualmente vuoto, tanto da lasciar scorgere una finestra gotica che nulla ha a che vedere con l'impianto manieristico dell'altare). D'altro canto, seppure ancora a fatica, studi recenti stanno evidenziando sempre con maggiore chiarezza gli interessi di Giambologna nel campo dell'architettura⁸⁴, arte che sicuramente dovette essere familiare al fiammingo sin dalla sua prima formazione giovanile maturata presso lo scultore-architetto Jacques Dubroeucq. In particolare, al Giambologna sono legate alcune committenze di cappelle gentilizie (ciò che motiva la richiesta di consulenza dei commissari della Nazione Germanica), come quella dei Grimaldi a Genova⁸⁵ o quella Salviati in San Marco a Firenze⁸⁶; anche quest'ultima mostra innegabili punti di tangenza con il monumento per il barone von Windischgrätz nel modo di accostare marmi policromi con l'uso di specchiature colorate, nelle statue inserite in nicchie laterali e persino in alcuni dettagli architettonici di ispirazione antiquariale.

In terza istanza andrebbe chiarito il ruolo e l'identità del misterioso maestro segnalato dal fiammingo ai consiglieri tedeschi. Sebbene tale impresa risulti quanto mai difficoltosa, vale la pena comunque soffermare l'attenzione su un fatto che potrebbe avere importanza in tal senso; si tratta di una notizia emersa solo in seguito alla pubblicazione delle varianti al testo delle *Vite* del cavalier Baglione ritrovate da Jacob Hess e pubblicate a cura di Herwarth Röttgen.⁸⁷ Il Baglione, in una seconda versione della vita di Nicolò d'Arras contenuta nel manoscritto del Fondo Chigiano della Biblioteca Vaticana⁸⁸ (poi espunta dal testo pubblicato nel 1642), riporta, proprio all'inizio della biografia su Nicolò d'Arras, la seguente frase: "Fu parimente Fiammingo Nicolo di Ras, et attese anch'egli a restaurare i marmi antichi e operò bravo di modelli e fu uno de' compagni di Giovanni Bologna insieme con Coppe e Egidio Fiamingi".⁸⁹ Questa consorterìa, finora ignorata dalla critica, ci riporta ad un fitto tessuto di meccanismi che allora regolavano i rapporti tra artisti, soprattutto quando, come nel nostro caso, questi erano tutti della stessa nazionalità, grosso modo della medesima età e uniti da vincoli di consociativismo. La circostanza che vede il Giambologna socio in affari del Piper, di Jacob Cornelisz Cobaert⁹⁰ e di Egidio della Riviera⁹¹ apre nuove prospettive di ricerca su questi ultimi tre artisti e sullo scambio di commesse e di opere d'arte esistente tra Firenze e Roma alla fine del Cinquecento; inoltre ciò costituisce un importantissimo indizio per quanto riguarda il monumento Windischgrätz, dal momento che esso sposta l'attenzione non soltanto sull'ambito romano ma, più nello specifico, sulla figura del Maderno, il quale, come abbiamo avuto modo di dire in precedenza, fu allievo diretto di Nicolò d'Arras. Se è dunque possibile stabilire una relazione diretta tra Giambologna e il Piper, è ipotizzabile un qualche tipo di rapporto mediato tra Giambologna e il Maderno: tale nesso appare confermato anche dal tipo di interessi nel campo della statuaria in bronzo di piccolo formato che il romano svilupperà a partire da una certa data e secondo modalità tecniche mutate dal grande scultore fiammingo, forse apprese durante un periodo di apprendistato presso la celebre bottega fiorentina.⁹²

A questo punto, con gli elementi ora in nostro possesso, possiamo cercare di ricostruire come andarono le cose. Innanzi tutto occorre tenere in seria considerazione la proposta della Bähr di attribuire il monumento sotto l'aspetto esecutivo (ma direi anche nel disegno dei particolari ar-

chitettonici quali ad es. i capitelli) alla responsabilità di Flaminio del Turco⁹³, vista la sua parentela stretta con Alessandro del Turco, sottoscrittore del contratto con il Maderno a Roma ove egli svolse il ruolo di intermediario più che di diretto committente. Questa ipotesi è rafforzata dal fatto che Flaminio, anche in altre occasioni, si dimostra disponibile ad accettare la direzione di progetti altrui (sempre mantenendo la qualifica di 'scalpellino'), come avvenne nel caso della chiesa di Santa Maria di Provenzano i cui disegni furono forniti da fra' Damiano Schifardini; sono inoltre documentati, anche se in anni successivi, i suoi rapporti con i frati domenicani della chiesa di San Domenico, ai quali fornirà una stima relativa ai lavori del campanile e della guglia.⁹⁴ Dal punto di vista degli ornati architettonici, il monumento Windischgrätz mostra più di un punto di contatto con diversi altari realizzati da Flaminio in altre chiese senesi, come ad esempio l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino, dove ritorna la medesima articolazione delle strutture, o ancora, la nicchia per la statua di Marcello II di Domenico Cafaggi nel Duomo di Siena eseguita da Flaminio con la collaborazione di Pietro di Benedetto da Prato, ove compare un tipo di capitello, elaborato da quello ionico, di fattura analoga a quello usato per il monumento in San Domenico.

Non vi è modo invece di verificare se il "giudizioso e bravo maestro", capace di eseguire il monumento senese a prezzi contenuti, indicato dal Giambologna ai consoli della Nazione Germanica fosse proprio il del Turco, dal momento che non possediamo alcun dato di conferma. In ogni caso, al di là del nome suggerito del Giambologna, è verosimile pensare che i consiglieri della Nazione Germanica optassero per una personalità di loro fiducia attiva a Siena (l'architetto e scalpellino Flaminio del Turco), piuttosto che per un fiorentino che male avrebbe potuto gestire l'incarico da lontano. Sono chiare le motivazioni che condussero a questa scelta: un architetto locale poteva fornire maggiori garanzie rispetto ad uno 'straniero' per la buona riuscita dell'opera e per la sua esecuzione a regola d'arte. In quest'ottica, l'entrata in scena del romano Maderno per l'esecuzione della parte scultorea del monumento rappresenta in effetti un'eccezione, dovuta forse all'intermediazione di Alessandro del Turco o forse al tramite Giambologna/Nicolò d'Arras. Essa fu probabilmente anche dettata dalla condizione in cui verteva l'arte della scultura a Siena verso l'ultimo quarto del Cinquecento, afflitta dall'assenza di personalità di spicco in quel settore; se si esclude il senese Fulvio Signorini (attivo anche a Roma a fianco dell'Antichi), è sintomatico constatare che in quel lasso di tempo gli scultori più significativi furono un fiorentino (in realtà natio di Settignano), l'architetto e scultore Domenico Cafaggi (1530-1608), e un bresciano, Prospero Antichi (1555 ca.-1591), il cui soggiorno senese è stato solo di recente messo in nuova luce (lavori per l'Oratorio della SS. Trinità).⁹⁵ La chiamata di Maderno a partecipare all'impresa senese fu dunque il risultato di una serie di concause, non da ultima la sua esperienza nella tecnica della scultura sia a tutto tondo che a rilievo appresa negli anni giovanili in quella grande scuola di scultura che fu il cantiere della Cappella Sistina a Roma. Non va comunque sottovalutata anche la propensione da parte dello scultore a rivedere con una certa libertà mentale gli schemi tradizionali, nonché a conformarsi alle diverse esigenze della committenza. A tale merito va evidenziato come questi, partendo dal modello austriaco di *Epitaph*, fosse in grado di raggiungere un felice compromesso tra l'idioma forestiero e la parlata locale, assommando al rilievo narrativo rinascimentale il tipo del crocifisso a sé stante; in questo l'artista mostra di discostarsi notevolmente dal monumento funerario di tradizione italiana della seconda metà del Cinquecento ove, all'interno dell'apparato architettonico più o meno complesso, il defunto è raffigurato generalmente reclino sopra al sarcofago (si vedano, ad esempio, i diversi monumenti del Camposanto di Pisa). All'istanza funeraria si somma poi quella cultuale, poiché non va dimenticato che il monumento Windischgrätz dovette svolgere anche la funzione di altare per le messe e, in questo senso, l'inserimento del Cristo Crocifisso appare totalmente coerente con la destinazione d'uso liturgico dell'insieme, evocando il sacrificio eucaristico che si svolgeva sulla mensa d'altare. Altrettanto innovativa è anche l'idea di sostituire alle convenzionali pale d'altare in pittura un apparato marmoreo, ciò che in qualche modo anticipa la fortuna che ebbe nel secolo successivo la pala d'altare marmorea di tradizione barocca.

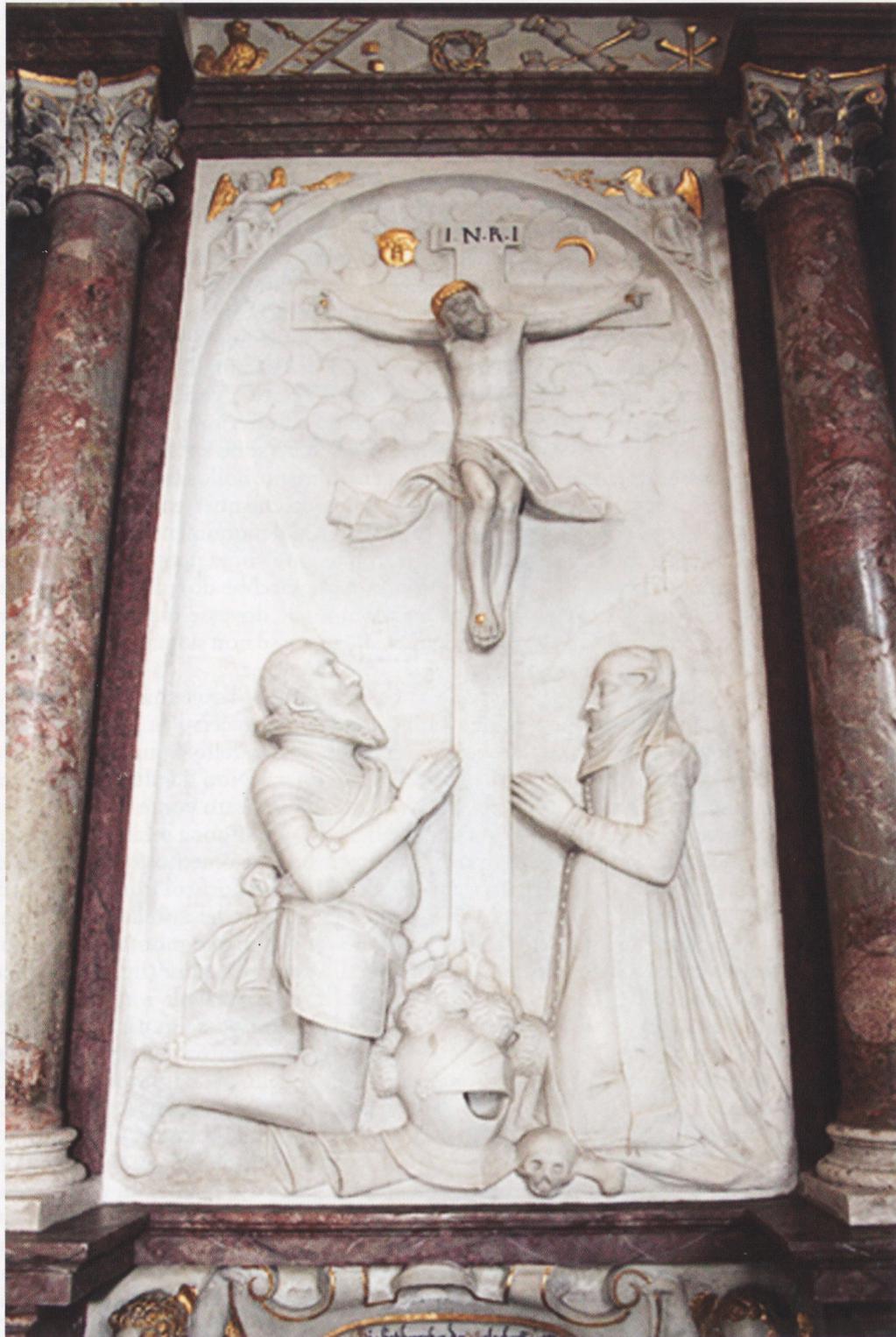
Il Crocefisso e il soldato

Passiamo ora ad analizzare dal punto di vista iconografico ciò che nel documento stipulato tra il Maderno e il del Turco a Roma viene indicato come il Crocefisso ed il soldato; come appena detto, il bassorilievo costituisce senza dubbio l'elemento più originale di tutto il monumento e non trova immediati paralleli in altre opere italiane a carattere funerario di quel periodo.⁶⁶ Mentre infatti le due sante Barbara e Maddalena riflettono gli orientamenti devozionali dei consiglieri



18 Altare del barone Pankraz von Windischgrätz. Trautmannsdorf an der Leitha (Bassa Austria), S. Caterina, navata centrale, parete meridionale.

19 Epitaffio del barone Pankraz von Windischgrätz e della contessa Ippolita von Schlick. Trautmannsdorf an der Leitha (Bassa Austria), S. Caterina, navata centrale, parete settentrionale.

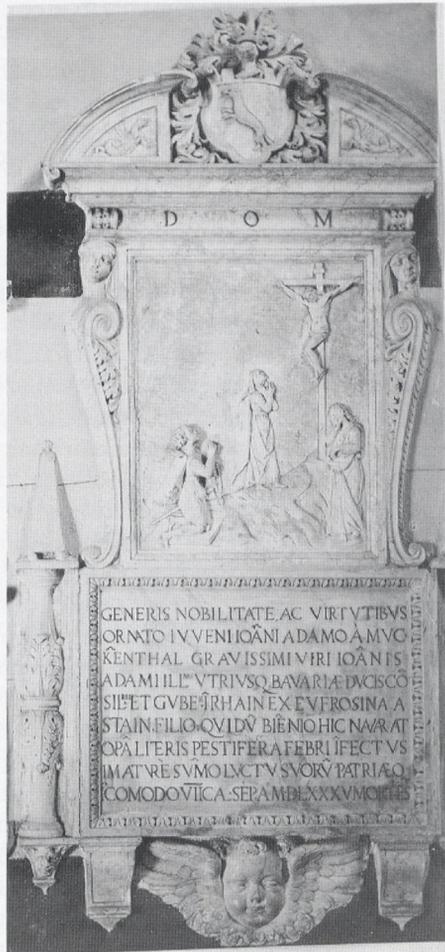


della Nazione Germanica (la festività della prima segnava l'inizio delle lezioni e quella della seconda coincideva con la chiusura dei corsi), l'inserimento del giovane in armatura inginocchiato ai piedi del Crocefisso va riferito senza dubbio a quell'iniziale modello o disegno inviato a Siena dalla contessa Ippolita von Schlick, madre del giovane defunto. Proprio in ambito austriaco, nella seconda metà del Cinquecento, si era infatti diffusa l'iconografia che vede accostati, in un binomio scervo da ogni contesto storico, il Crocefisso e il defunto inginocchiato rappresentato in preghiera eterna.⁹⁷ Nello specifico, un confronto interessante è quello offerto da opere a carattere funerario a bassorilievo prodotte nell'ultimo quarto del Cinquecento nella Bassa Austria e nella Carinzia dove questa iconografia è alquanto ricorrente. In altri casi, sempre riferibili alla medesima zona, l'eterna preghiera ai piedi del Crocefisso non è individuale, ma coinvolge interi gruppi familiari che vengono raffigurati ai piedi della croce, le donne della famiglia in ordine di anzianità a destra (generalmente la madre e le figlie) e gli uomini sulla sinistra.⁹⁸ Considerato il contesto prettamente funerario cui tale tipologia figurativa viene applicata, possiamo ricavare che attraverso questo atteggiamento i diversi componenti della famiglia intendono estendere nel tempo la loro preghiera, riaffermando al contempo la loro certezza nella futura resurrezione della carne e nel premio ultraterreno.⁹⁹ A tal proposito va fatta un'ulteriore riflessione. Gli epitaffi austriaci che presentano la Crocefissione e i defunti inginocchiati sono spesso completati da una figura che qui è invece assente: si tratta di Dio Padre, generalmente collocato al culmine dei monumenti funebri proprio a sottolineare il carattere escatologico che queste immagini rievocano. Ora a Siena, proprio al di sopra della scena della Crocefissione del monumento Windischgrätz, ci accorgiamo che la ricca cornice della cimasa è inopportunamente vuota, tanto da far intravedere una porzione di finestra gotica che nelle intenzioni originarie sarebbe dovuta essere certamente occultata. Non è difficile indovinare cosa l'elemento sommitale dovesse rappresentare almeno negli intenti originali (ovviamente la figura di Dio Padre), anche se non siamo in grado di dire se esso fu mai realizzato e con quale tecnica.¹⁰⁰

I motivi che portarono alla raffigurazione del Crocefisso e del soldato in un contesto estraneo a quello austriaco logiche di rappresentazione vanno dunque rintracciati in logiche di autoaffermazione della famiglia Windischgrätz che, imponendo un modello figurativo d'Oltralpe, ribadiva così la propria gestione economica e culturale sull'opera. Non da ultime vanno tenute in considerazione le scelte personali di quella che abbiamo già indicato come principale regista di questo epitaffio, ovvero la contessa Ippolita von Schlick. La nobildonna infatti doveva nutrire particolare interesse nei confronti di questo tipo di monumento, dal momento che fece erigere ben due diverse memorie nell'attuale chiesa parrocchiale di Trautmannsdorf sul fiume Leitha (Bassa Austria); la chiesa, oggi dedicata a santa Caterina, era allora la cappella del castello di Trautmannsdorf, appartenuto a Pankraz von Windischgrätz sin dal 1541. Nel primo monumento, un altare in memoria del marito Pankraz, defunto nel 1591 all'età di sessantasei anni (fig. 18), al centro è raffigurata l'Ultima Cena con gli apostoli accomodati intorno ad una tavola rotonda al cospetto di Cristo¹⁰¹; il tema (reso anche celebre da un fortunato dipinto di Lucas Cranach il Vecchio per la chiesa di Wittemberg) possiede una sua precisa tradizione in ambito luterano: attraverso di esso si celebra il sacramento dell'Eucarestia (l'unico, assieme a quello del Battesimo, riconosciuto dagli aderenti alla Riforma) e va letto in rapporto alle scelte confessionali del barone Pankraz che, come abbiamo già avuto modo di vedere, erano molto vicine alle tesi di Lutero. Un secondo monumento, che viene indicato proprio come "epitaffio" nell'iscrizione dell'altare summenzionato, mostra, all'interno di un'elaborata architettura con colonne corinzie binate, un rilievo centrale con Crocefissione e, sopra di esso, tre rilievi marmorei con scene tratte dal Nuovo Testamento.¹⁰² Alla Crocefissione, in basso, sono accostate le figure della contessa Ippolita, inginocchiata in atto di pregare, e del marito Pankraz, anch'egli inginocchiato e vestito di una pesante armatura con l'elmo appoggiato ai piedi della croce sopra un paio di guanti (fig. 19); non solo questo dettaglio, ma l'impostazione generale del rilievo colpiscono per la contiguità tematica e tipologica con

l'epitaffio in onore di Caspar von Windischgrätz nella chiesa domenicana di Siena, ciò che induce a pensare che, nonostante la distanza che separava l'Austria da Siena, il programma iconografico del monumento fosse stato indicato dai committenti in modo puntuale attraverso un disegno o addirittura un modello tridimensionale, come del resto avevano già lasciato intendere le lettere dei parenti di Caspar alla Nazione Germanica.¹⁰³

In particolare, la scelta di mostrare il giovane studente austriaco in tenuta militare sembra sia stata dettata proprio da fattori legati al suo rango e alla sua nazionalità, dal momento che nei monumenti funebri coevi in Austria e in Germania i membri dell'aristocrazia erano spesso raffigurati inginocchiati e vestiti di tutta l'armatura, anche quando di età giovanile.¹⁰⁴ Per le ragioni che abbiamo visto, molto spesso l'elmo e le manopole erano appoggiati in terra, mentre la preghiera del defunto era rivolta verso l'altare maggiore della chiesa o verso il crocifisso, a volte visualizzata nell'iscrizione che quasi sempre accompagnava queste immagini.¹⁰⁵ Questo abito militare va inteso metaforicamente e qualifica il personaggio come 'soldato di Cristo', o *miles Christianus*, ovvero colui che, nella vita così come nella morte, aspira ad essere il fido vassallo del Signore; anche la genuflessione rinvia alla cerimonia feudale dell'investitura, ricalcando l'atto formale di sottomissione del cavaliere nei confronti del suo signore. In questo senso, l'armatura indossata dal giovane barone von Windischgrätz acquista una valenza plurima di significati,



20 Epitaffio di Johann Adam von Muggenthal. Siena, S. Domenico, cappella della Nazione germanica, parete sinistra.

quale indizio della sua appartenenza sociale, della nobiltà d'animo e delle sue aspirazioni morali, ma al contempo anche della propria fede cristiana.¹⁰⁶ A Siena ci si poteva rendere conto di questa tradizione figurativa dando uno sguardo a uno degli epitaffi che all'epoca dell'erezione dell'altare Windischgrätz si trovava già nella cappella di Santa Barbara in San Domenico. Si tratta di un rilievo di medie dimensioni che accompagna la memoria funebre di Johann Adam von Muggenthal (databile post 1586, anno di morte del giovane), dove, ancora una volta, compare il defunto — inginocchiato e con una corona di rosario in mano — al cospetto di Cristo crocefisso, di san Giovanni Evangelista e della Madonna (fig. 20).¹⁰⁷ La composizione si basa su un ardito asse diagonale che finisce per conferire all'insieme un che di improvvisato ed è difficile stabilire se l'opera venne eseguita a Siena o altrove. Anche in questo caso fu la famiglia dello studente a coprire tutte le spese per l'epitaffio eretto sotto la supervisione della Nazione Germanica di Siena e anche in questo caso si scelse una soluzione iconografica di stampo nordico, in considerazione anche del fatto che i fruitori di questo tipo di memoria funebre erano in ogni caso gli scolari di nazionalità tedesca che affollavano la cappella durante le cerimonie religiose.

Un ultimo dettaglio: Caspar von Windischgrätz porta la mano destra sul petto e l'altra stesa in avanti, non ricalcando in ciò il tradizionale il tema dell'eterna preghiera (*ewige Anbetung*)¹⁰⁸ che ritroviamo nei monumenti funebri di area germanica, bensì introducendo un elemento originale all'interno di quello stesso schema che aveva già fatto la sua comparsa in Italia, intorno agli anni '80 del Cinquecento, in alcuni monumenti funebri di ambito napoletano.¹⁰⁹ Tale gesto può indicare un sentimento di meraviglia ma, dato il contesto, esso si può intendere come un gesto di sottomissione, di devozione o, piuttosto, di estremo pentimento. Sappiamo che la penitenza, in cui la dottrina tomistica rintracciava tre diversi momenti — il primo dei quali veniva definito *contrizione* —, è la premessa essenziale al sacramento della confessione. Secondo le prescrizioni ecclesiastiche del periodo che ci interessa, determinate in gran parte dalle discussioni teologiche del Concilio di Trento, anche l'atto di inginocchiarsi, pur non essendo direttamente attinente al carattere sacramentale della confessione, era utile per "preparare il penitente a ricevere il dono della grazia divina e per sollecitarlo a chiederlo".¹¹⁰ Nel caso di Caspar, viene da chiedersi quale tipo di implicazioni potesse avere tale atteggiamento del corpo e, per fornire una risposta a questa domanda, occorre cercare di sondare meglio la storia personale del ragazzo. Come abbiamo detto in precedenza, entrambi i genitori del giovane avevano aderito alla riforma protestante, tanto che il padre dello studente, il barone Pankraz, dovette rinunciare dalle sue mansioni a corte proprio per via della sua fede luterana; è dunque assai probabile che anche il giovane fosse cresciuto secondo quella confessione, anche se il permesso di visitare l'Italia e di compiere gli studi lasciano intendere che da parte dei genitori vi fosse una certa apertura verso la cultura italiana. È sintomatico che il ragazzo, dopo Siena, volesse raggiungere Roma, la città sede del papato, forse già in prospettiva di un avvicinamento alla fede cattolica. Siamo tuttavia convinti che per frequentare l'università senese egli non avesse dovuto fare alcuna professione di fede al cattolicesimo, dal momento che, come abbiamo visto, a Siena vigeva una certa tolleranza nei confronti degli studenti protestanti di area germanica, dovuta a precise disposizioni in materia da parte del governo granducale. È chiaro tuttavia che le cose cambiavano in caso di morte, visto che non era possibile garantire ai protestanti un'adeguata sepoltura in terra consacrata in quanto essi erano privi dei sacramenti previsti dal rito cattolico. Nel caso specifico di Siena, la cosa era ancora più imbarazzante, dal momento che le sepolture della Nazione Germanica si trovavano in una chiesa domenicana, e per di più in prossimità della venerata reliquia della testa di santa Caterina da Siena, massima nemica di ogni forma di eresia. È dunque lecito pensare che, in caso di malattia o di imminente pericolo di vita, fosse consuetudine da parte dei preposti della Nazione quella di operare conversioni forzate tramite conferimento dei sacramenti della confessione e dell'estrema unzione, in modo da assicurare a queste persone una degna sepoltura all'interno della struttura chiesastica.¹¹¹ Pensiamo che nemmeno Caspar dovette sfuggire a questa pratica: la malattia di cui egli morì, il vaiolo, ha

un decorso che va dai nove ai quindici giorni e visto che egli arrivò a Siena l'undici marzo 1595 e morì il 20 dello stesso mese, vi fu certamente tempo per operare in tal senso. Alla luce di queste considerazioni, l'atteggiamento penitenziale mostrato nel bassorilievo dal giovane Caspar diventa più che mai comprensibile, quale allusione all'atto di pentimento eterno di fronte a Dio che la sua anima di peccatore doveva compiere in attesa del giorno del Giudizio finale.

Conclusioni

La restituita paternità al Maderno delle sculture della *Santa Barbara*, della *Santa Maria Madalena* e del cosiddetto *Crocefisso con soldato*, oltre che ampliare il catalogo di questo scultore ancora troppo poco indagato, ha gettato nuova luce sull'intera storia di quest'opera, sugli altri artisti che parteciparono al progetto nonché sulle connessioni culturali oltramontane del suo programma iconografico. Ciò che resta da chiarire sono i motivi che spinsero i consiglieri della Nazione Germanica, o comunque le personalità coinvolte in quest'impresa, a chiamare a lavorare sulla scena senese un'artista alle prime armi e per di più legato alla realtà romana. Le risposte a questo legittimo quesito sono inaspettatamente più di una, ma nessuna può essere considerata come definitiva, in mancanza di evidenze documentarie. Innanzi tutto i legami di discepolato di Maderno con Nicolò d'Arras, il quale, come abbiamo visto, era a sua volta socio di Giambologna, artista chiamato in causa dai Consiglieri per esprimere un parere sul progetto del monumento, ma che finì per riformularne la fisionomia secondo un suo disegno. In seconda battuta, una certa familiarità di Maderno sia con la comunità fiamminga di Roma (familiarità testimoniata non solo dai rapporti con Nicolò d'Arras, ma anche dal fatto che la sorella dello scultore andò in sposa a tale Andrea da Bruxelles) che con quella senese (l'altra sorella sposò un falegname di Siena, Silvestro Coraliano).¹¹² Da ultimo, non va escluso un possibile coinvolgimento nella vicenda del cardinale Paolo Emilio Sfondrati, colui che svolse il ruolo di mecenate dell'artista e che fu committente della *Santa Cecilia*; sono noti infatti i vincoli sia istituzionali che privati che legavano il porporato alla realtà senese e che lo portarono a prediligere artisti, come Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, nati di Siena.¹¹³ I frequenti viaggi nella città toscana dello Sfondrati e i suoi rapporti personali con eminenti figure della vita religiosa della città, come Matteo Guerra, detto Padre Teio, nonché la sua affiliazione alla Congregazione dei Sacri Chiodi di Siena, costituiscono una prova dell'ininterrotto rapporto tra la città e il prelado, rapporto che può avere avuto il suo peso nelle scelte della Nazione Germanica circa l'affidamento delle statue per il monumento Windischgrätz.

Al di là di tutte queste considerazioni, dei dati documentari in nostro possesso e delle diverse riflessioni che essi sollevano, rimangono le stesse sculture, documento visivo della raggiunta maturità professionale di Maderno all'anno 1597. Esse dimostrano la capacità dello scultore di affrontare un'opera di grande impegno artistico, in cui si alternano ancora alcune esitazioni (come nella figura del giovane) a momenti di altissima poesia (come nel volto del Cristo). Qui si fanno sentire gli echi della sua preparazione nel campo antiquariale, della formazione presso importanti cantieri della Roma sistina e della familiarità con le opere del suo primo maestro, Nicolò Piper d'Arras, ma si scorgono già le premesse del futuro sviluppo artistico dello scultore. Non è certamente casuale la circostanza che vede il maestro ingaggiato, almeno nella prima fase della sua carriera, quasi esclusivamente in commissioni a carattere funerario, quasi che questo inizio senese lo abbia contrassegnato agli occhi dei contemporanei quale interprete d'eccellenza delle istanze di decoro e di pietà che un monumento funebre imponeva nell'età della Controriforma, le stesse istanze che caratterizzeranno di lì a poco la sua opera più nota, la *Santa Cecilia* per la chiesa omonima di Trastevere.

NOTE

Abbreviazioni:

- ASC: Archivio Storico Capitolino di Roma
 ASR: Archivio di Stato di Roma
 ASS: Archivio di Stato di Siena
 BCS: Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

- ¹ ASC, Archivio Urbano, sez. I (Notaio Cipriano de' Conti), *Obligatio conficiendam statuam*, t. 186, cc. 917r-v, 940r. Il documento è stato segnalato per la prima volta da *Antonino Bertolotti*, *Artisti lombardi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881 (ristampa anastatica, Sala Bolognese 1985), I, p. 234; fanno poi seguito: *Catherine Elna Fruhan*, *Trends in Roman sculpture 1600 ca.*, Ph.D. Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1986, p. 205; *Harula Economopoulos*, "La pietà con l'arte e l'arte con la pietà": collezionismo e committenze del cardinale Paolo Emilio Sfondrato, in: *I Cardinali di Santa Romana Chiesa, collezionisti e mecenati*, tomo III: *Veri cardines, et clarissima Ecclesiae lumina*, a cura di *Marco Gallo*, Roma 2001, pp. 23-53, doc. 6.
- ² Su questa particolare prassi cfr. *Jennifer Montagu*, *La scultura barocca romana, un'industria dell'arte*, Milano 1991, p. 25.
- ³ Sulla questione dell'eredità Sfondrati e su questa attribuzione vedi *Economopoulos* (n. 1), pp. 34, 50 (doc. no. 4) e 53 (doc. no. 5); l'opera viene elencata nella *Nota delli infrascritti quadri et altro mandati a S.ta Cecilia alla Madre Badessa Donna Claudia Matreperla* il 7 aprile 1620 (ASR, Congreg. Rel. Femm., S. Cecilia in Trastevere, 4190/82, "Entrata ed uscita dell'eredità Sfondrati") e citata al n. 1058 dell'inventario come "Una statua di marmo cioè un San Bastiano legato al tronco in agonia". L'opera era stata finora genericamente ricondotta all'ambito del Lorenzetto su indicazione di *Venturi*, X.I, p. 310, n. 1; la nuova attribuzione, a dispetto della documentazione e della contiguità stilistica tra il *San Sebastiano* e altre opere maderniane, non ha ricevuto finora la meritata attenzione da parte degli studiosi del settore. Un cauta adesione alla proposta di chi scrive è stata recentemente espressa da *Daila Radeaglia*, *La Cappella del bagno, in Carlo La Bella/Anna Lo Bianco et al., Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2007, pp. 137-157, in partic. pp. 155-156; qui, dal momento che la statua è in marmo pentelico, si ipotizza possa trattarsi di "un pezzo antico rilavorato o comunque che la statua sia stata ricavata da un blocco antico, o da una colonna, considerato lo scarso ingombro delle membra". Questa affermazione va a suffragare la nuova proposta, visto che il Maderno operò come copista e restauratore di statue antiche, stando a quanto testimonia *Giovanni Baglione*, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, pp. 345-346.
- ⁴ ASR, Congreg. Rel. Femminili, S. Cecilia in Trastevere, 4064, "Inventarii separati quali saranno riportati nel Inventario grande alle sue distinzioni" (1615), p. 222: "Nella Galleria grande / Una statua di marmo di S.to Sebastiano"; inoltre *ibidem*, 4073/1, c. 69r: "Una statua di Marmo di S. Sebastiano intiera". Gli inventari sono stati pubblicati, relativamente all'elenco delle opere d'arte, in *Economopoulos* (n. 1), pp. 47-50.
- ⁵ Sulla moneta chiamata "paolo" (corrispondente al cosiddetto "giulio") e sulla sua diffusione cfr. *Jean Delumeau*, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze 1979, p. 174.
- ⁶ Riassuntivo dello stato attuale degli studi sulla *Santa Cecilia* è il recente contributo di *Anna Lo Bianco*, *La santa Cecilia di Stefano Maderno*, in: *Santa Cecilia in Trastevere* (n. 3), pp. 159-172. Alla bibliografia lì riportata va aggiunto: *Harula Economopoulos*, *La reliquia svelata: note su Baglione, Baronio e la S. Cecilia di Stefano Maderno*, in: *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore biografo di artisti*, a cura di *Stefania Macioce*, Roma 2002; *eadem*, *Committenza, collezionismo e tematiche del Giacobbe e l'Angelo di Stefano Maderno*, in: *I cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati*, II, a cura di *Harula Economopoulos*, Roma 2003; *eadem*, *Maderno, Stefano*, in: *Diz. Biogr. Ital.*, LXVII, 2006, pp. 157-162.
- ⁷ Si trattava di due angeli a tutto tondo per il deposito di Silvestro Aldobrandini e della statua della *Prudenza* per il monumento al cardinal Bonelli: ASR, Notai del Tribunale dell'A.C. (notaio L. Persicus), b. 5719; l'atto è stato integralmente trascritto da *Sylvia Pressouyre*, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma 1984, I, pp. 248-249.
- ⁸ Si tratta di un sistema di banca dati locale (ex progetto ARTPAST), cortesemente messo a disposizione degli studiosi dalla Soprintendenza P.S.A.E di Siena e Grosseto, che permette di consultare il catalogo delle schede OA e al contempo di condurre una ricerca per campi all'interno dello schema della scheda di catalogo secondo i parametri catalografici indicati dall'ICCD. Colgo l'occasione per porgere i ringraziamenti a tutto il personale della Soprintendenza e, in particolare, alla Direttrice dell'Ufficio Catalogo, Dott.ssa Maria Mangiavacchi.
- ⁹ *Costantino Bulgari*, *Argentieri, gemmari e orafi in Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni*, Roma 1959, I.2, p. 487.

- ¹⁰ *Ibidem*, p. 411.
- ¹¹ *Ettore Romagnoli*, Biografia cronologica de' Bellartisti senesi (1200-1800), Firenze 1976, VIII, pp. 399-400. Lo stesso documento lo diceva trapassato nella parrocchia di San Pietro Ovile, la contrada dove da sempre risiedeva la famiglia Del Turco. Alessandro del Turco era figlio di Olimpia e di Girolamo († 1584), artista noto per aver lavorato nel Duomo di Siena nell'altare della Congrega intorno al 1582 e residente nella contrada di S. Pietro Ovile già nel 1579.
- ¹² L'intervento più aggiornato su questo artista con relativa bibliografia è costituito da *Letizia Franchina*, Del Turco, Flaminio, in: Diz. Biogr. Ital., XXXVIII, 1990, pp. 321-323.
- ¹³ Kirchen Siena, 1.1, 1985, *passim*. Sull'attività dell'architetto nelle chiese senesi si consulti inoltre *Letizia Franchina*, La chiesa della Madonna di Provenzano in Siena dalle origini alla traslazione dell'immagine nel tempio (1594-1611), in: I Medici e lo stato senese 1555-1609. Storia e territorio, mostra Grosseto, cat. a cura di *Leonardo Rombai*, Roma 1980, pp. 171-182, in partic. p. 178.
- ¹⁴ Su cui cfr. *Monika Butzek*, in: Kirchen Siena (n. 13), n. 31, pp. 84-86.
- ¹⁵ Poco o niente è noto di questo monaco certosino di famiglia senese, precettore dei figli del Granduca e uomo di grande cultura architettonica e umanistica; anche se effettivamente responsabile della prima ideazione (poi modificata a causa di situazioni contingenti), egli restò comunque distante da Siena e coinvolto solo indirettamente, in qualità di consulente, nella fabbrica della chiesa della Madonna di Provenzano. Colui che — almeno a partire dal 10 agosto 1595 — invece si assunse l'onere della costruzione, dovendo poi affrontare anche tutta una serie di problemi tecnici dovuti alla qualità del terreno, fu il maestro Flaminio del Turco, citato nei documenti come scalpellino, ma di fatto investito della carica di sovrintendente ai lavori.
- ¹⁶ *Franchina* (n. 13), p. 181, conclude che in definitiva "Flaminio Del Turco resta comunque da quel che si evince dai documenti assai più del 'direttore ai lavori' ed il suo nome resta legato in maniera determinante all'erezione della chiesa di Provenzano, che fu per il suo tempo un avvenimento straordinario, anche per il particolare momento storico in cui si svolse". Dello stesso parere era anche *Alfredo Barbacci*, L'architetto Fra Damiano Schifardini e la chiesa di Santa Maria di Provenzano in Siena, in: Boll. d'arte, IX, 1929/30, pp. 122-139, in partic. p. 136, il quale, pur avendo attribuito il progetto allo Schifardini, constatò che il frate non era presente a Siena sia quando si trattò di stabilire la pianta definitiva del tempio che quando si fecero i consulti dei tecnici per lo spostamento della chiesa. Inoltre *Francesco Bandini Piccolomini*, La Madonna di Provenzano e le origini della sua chiesa. Notizie storiche, Siena 1895.
- ¹⁷ Si vedano, in particolare, gli altari eseguiti da Flaminio del Turco e Pietro di Benedetto da Prato nel Duomo di Siena studiati da *Monika Butzek*, Die Papstmonumente im Dom von Siena, in: Flor. Mitt., XXIV, 1980, pp. 15-78.
- ¹⁸ *Ingeborg Bähr*, in: Kirchen Siena, 2.1.2, 1992, n. 65, pp. 608-610.
- ¹⁹ Come già notato dalla *Bähr*, *ibidem*, p. 609, dietro questa scelta si nasconde un richiamo agli 'Epitaphaltäre', monumenti diffusi in area germanica nel corso del Rinascimento, che conobbero la loro massima espansione in area austriaca (in particolare in Tirolo) tra il 1590 e il 1630. La loro peculiarità è quella di essere altari per le messe e monumenti funebri al contempo, ove si celebra la memoria del defunto attraverso immagini e/o iscrizioni che lo ricordino; questa tipologia è legata all'usanza delle messe funebri celebrate generalmente al cospetto di un Crocefisso o di immagini di santi che svolgono la funzione di intercedere per l'anima del defunto. Mentre in Germania la tendenza era quella di eseguire queste opere in pietra, in Tirolo sopravviveva forte la tradizione dell'intaglio e della scultura in legno. L'argomento, con particolare riferimento a questa regione, è stato trattato da *Leo Andergassen*, Renaissance Altäre und Epitaphien in Tirol, Innsbruck 2007, in partic. pp. 323-324.
- ²⁰ Una delle prime menzioni di tali iscrizioni è contenuta in *Isidoro Ugurgieri Azzolini*, *Le pompe sanesi o'vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato*, Pistoia 1649, II, p. 440 sgg.; seguono poi ASS, *Galvano Bichi*, *Sepolti in S. Domenico di Siena et altre memorie esistenti in detto luogo* (1715), cc. 349-350; ASS, *Giovanni Antonio Pecci*, *Raccolta universale di tutte l'iscrizioni, arme e altri monumenti si antichi come moderni esistenti nel Terzo di Camollia fino a questo presente anno MDCCXXI*, Lib. III, cc. 181-182; *Arnold Luschin von Ebengreuth*, I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena, in: Bull. senese di storia patria, III, 1896, pp. 9-21, in partic. pp. 19-20, pp. 299-326; V, 1898, pp. 52-62; *A. Schröder*, Grabesepitaphien deutscher Studenten in Siena, in: Zs. des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, XXIV, 1897, pp. 138 sgg.; *Otto von Müller*, I sepolcri di studenti tedeschi in San Domenico a Siena, in: Riv. del Collegio araldico, IV, 1906, pp. 13-16, 74-77, 146-149, 219-221.
- ²¹ L'iscrizione sotto la S. Barbara è la seguente: D.O.M. / ILLVSTRI ET GENEROSO DOMINO / D.° CASPARO A WINDISCHGRATZ LIB. BARONI IN / WALTSTAIN ET THAL D. IN TRAVTMANSDORF MAGNO DVC. / STIRIAE STABVLI MAGIST. HEREDIT. / QVI VIRTVTIS CAVSSA SECVNDVM IN ITALIA / QVVM GENVA SENAS XI MARTII ADPVLISSET / AC INDE ROMAM NEAPOLINQ. COGITASSET / IMPROVISI EXANTHEMATVM INFLAMMA / TIONIB. OBRVTVS / XX MENS. ANTEDICTI PIE AC PLACIDE IN CHRISTO / SALVATORE SVO OBDORMIVIT / ANN.° P.S. MDXCV AETAT. SVAE XX.
- ²² L'iscrizione sotto la S. Maria Maddalena recita: HIPPOLYTA A' WINDISHGRÄTZ & C. / NATA SCHLICKIA. COMITISSA

- PASSAVN ET WEISKIRCHEN & C. / MATER LVCTVOSISS. / FILIO VNICO ATQVE VNICE CARO / MATERNI ILLAETVM HOC MONIMENTVM SEMPER-AMORIS / CONTRA VOTVM PIETATIS / PROH. DOLOR! / NON SINE MVLTIS LACRYMIS / (COMMVNI NAT. GERM. APVD SEN. OPERA) / ST. C. / QVAE MATRI QVONDAM DEBEBAS MVNERA NATVS / IPSA HEV INFELIX! HOC TIBI DAT. TVMVLO.
- ²³ Questa è la qualità di marmo che ho potuto personalmente riscontrare e che viene indicata anche nella scheda di catalogo OA/P 0900355530 della Soprintendenza P.S.A.E. per le province di Siena e di Grosseto compilata da F. Fumi Cambi Gado (1996) e aggiornata da R. Battestin (2001). Secondo la *Bähr* (n. 18), p. 610, si tratterebbe invece di verde antico.
- ²⁴ La copia è opera di C. Olmastroni e V. Guastatori. Le notizie sulla storia del monumento sono sintetizzate nella scheda di catalogo OA/P 0900355530 della Soprintendenza P.S.A.E. per le province di Siena e di Grosseto. Per la fattura di questo e degli altri due stemmi rimando sempre a *Bähr*, in: *Kirchen Siena* (n. 18), pp. 608-610.
- ²⁵ Nel documento di allogazione (vedi Appendice) viene indicato che l'altezza delle due statue di santa Barbara e santa Maria Maddalena dovrà essere di 5 palmi (cm 111 circa), evidentemente a causa delle misure predisposte per le nicchie nel monumento. L'altezza delle statue attualmente nelle nicchie del monumento corrisponde appieno alle misure indicate dal contratto.
- ²⁶ La *Bähr* (n. 18), p. 610, in mancanza di altri elementi, aveva ipotizzato che l'opera potesse essere ascrivita a Fulvio Signorini di Siena, allievo di Prospero Bresciano; questo scultore aveva seguito il maestro a Roma pur mantenendo stretti rapporti con la città d'origine; i confronti con altre sue opere note, tuttavia, per ammissione della stessa studiosa, non sembravano già molto convincenti.
- ²⁷ Non altrettanto positivo è il giudizio della *Bähr* (n. 18), p. 610, su queste due statue: "Die Skulpturen in Siena sind in den Proportionen gedrungen, in der Haltung steif. Die Gesichter sind großflächig idealisierend, ohne individuellen Ausdruck modelliert. Die flächige Eindruck wird durch die ornamentalen, linearen Faltenformationen der Gewänder noch verstärkt, so daß insgesamt der Eindruck eines eher langweiligen Klassizismus entsteht". È chiaro che non mi sento di condividere tale giudizio, considerato soprattutto che si tratta di un'opera giovanile di Maderno. Per di più il classicismo di cui sono partecipi le due figure rappresenta una scelta coraggiosa per il periodo in questione e a mio avviso imputabile ad un ritorno a valori 'puristi' della forma dovuto non ad imperizia, bensì ad una precisa scelta estetica dell'artista.
- ²⁸ *Sylvia Pressouyre*, *Actes relatifs aux sculpteurs de la chapelle Aldobrandini à Sainte-Marie-de-la-Minerve à Rome*, in: *Bull. de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1971, pp. 195-206, in partic. p. 204, n. 3; *eadem* (n. 7), I, p. 248, II, p. 376, fig. 303. La stima del 10 settembre 1604 fu resa necessaria a causa di un disaccordo sul pagamento e il committente, il cardinal Pietro Aldobrandini, il quale evidentemente non rimase soddisfatto del lavoro. La vertenza si protrasse per diversi anni finché, il 12 marzo 1608, il Maderno, come gli altri partecipanti all'impresa, accettò di cedere tutti i diritti di credito (in cambio di 213 scudi) all'architetto Giovanni Antonio de Pomis. Occorre in questa sede segnalare che attualmente l'aspetto della statua della *Prudenza* è fortemente condizionato da un'inopportuna rotazione verso destra (ossia verso il centro del monumento) che ne compromette negativamente la resa finale; dal momento che nelle vecchie foto questa rotazione non è riscontrabile, ne concludiamo si tratti di una variazione occorsa in tempi piuttosto recenti, forse in occasione dell'ultimo restauro.
- ²⁹ *Baglione* (n. 3), p. 156 (attribuita ad Aurelio Cioli Fiorentino); *Giovanni Baglione, Le nove chiese di Roma del Cavalier Baglione nelle quali si contengono le historie, pitture sculture e architetture di esse*, Roma 1639, pp. 121-122 (attribuita a Stefano Maderno). Per un riesame delle diverse vicende attributive del Crocefisso del Laterano si consulti *Oreste Ferrari/Serenita Papaldo, Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 152.
- ³⁰ Lo scultore Valerio Cigoli o Cioli (Settignano, 1529/30 - Firenze, 1599) soggiornò a Roma dal 1554 al 1561, quando lavorò come restauratore di statue antiche per Giuliano Cesarini e per il cardinal Ippolito II d'Este, e poi nuovamente nel 1583 quando eseguì il ritratto di Pietro Paolo Mignanelli in S. Maria della Pace. *Baglione* (n. 3), p. 57, gli attribuisce anche la testa di Antonio Danti, fratello di Ignazio, per la sua sepoltura (non rintracciata). Secondo quanto ritiene *Billie Gene Thompson Fischer*, *The sculpture of Valerio Cioli 1529-1599* (Ph.D. Diss. University of Michigan 1976), *Ann Arbor* 1977, p. 202, n. 2, è durante questo stesso soggiorno che potrebbe ricadere l'esecuzione del Crocefisso oggi collocato nella cappella Santori in San Giovanni in Laterano. Non troppo convinto sembra invece *Maria Pedroli*, Valerio Cioli, in: *Diz. Biogr. Ital.*, XXV, 1981, pp. 672-676, dove si rileva che lo stile del Crocefisso appare "leggermente diverso da quello delle contemporanee opere dello scultore". Più deciso il parere di *Antonia Boström*, Valerio (di Simone) Cioli, in: *Dictionary of Art*, VII, 1996, p. 332, che assegna senza alcuna esitazione al Cioli il Crocefisso suddetto.
- ³¹ Secondo *Paatz*, *Kirchen*, II, 1955, pp. 561-562, n. 191, il Crocefisso, proveniente dalla Cappella dei Principi (1604), sarebbe stato trasferito sull'altare maggiore della chiesa fiorentina solo nel 1787 (assieme a due altre figure, oggi collocate nel piano superiore del chiostro). L'opera è stata variamente assegnata a Benvenuto Cellini, al Giambologna, persino allo stesso Michelangelo, ed erroneamente confuso con quello di Baccio da

- Montelupo menzionato dall'Albertini a partire da *Leopoldo Cicognara*, Storia della scultura, V, Prato 1824, p. 195, da identificarsi invece con quello in legno che ancor oggi si trova dietro all'altar maggiore. L'attribuzione a Valerio Cioli, curiosamente trascurata dalla critica che si è occupata dello scultore, è tuttavia avallata dall'indicazione contenuta nella foto relativa presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Anche le più accreditate guide turistiche riportano la stessa notizia.
- ³² *Baglione* (n. 3), p. 156. Su quest'opera di Onorio Longhi, ancora in attesa di maggiori approfondimenti da parte degli storici dell'architettura, cfr. *Gianluigi Lerza*, Longhi, Onorio, in: Diz. Biogr. Ital., LXV, 2005, p. 659.
- ³³ Per lo studio della tecnica scultorea del Bernini giovane rimando a: Bernini scultore. La tecnica esecutiva, a cura di *Anna Coliva*, Roma 2002; sulla tecnica di esecuzione dell'*Apollo e Dafne* della Galleria Borghese di Roma cfr. in partic. pp. 196-202.
- ³⁴ L'identificazione del maestro di Stefano Maderno è stata possibile grazie ad una deposizione del medesimo quale testimone di un'accusa contro certo Paolo Zenale (ASR, Tribunale del Governatore, Testimoni per la difesa, no. 175, già no. 49 [1006], c. 144v); qui l'artista dichiara esplicitamente di essere stato a bottega presso il Piper per cinque anni (vedi Appendice). Sull'argomento cfr. *Economopoulos*, 2006 (n. 6), pp. 157-158.
- ³⁵ Per un riepilogo sullo stato degli studi su questo artista di origine fiamminga cfr. *Pietro Petrarola*, in: Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, a cura di *Maria Luisa Madonna*, Roma 1993, pp. 562-563. L'artista era già stato oggetto dell'attenzione di *Antonino Bertolotti*, Artisti belgi ed olandesi in Roma nei secoli XVI e XVII, Firenze 1880, pp. 197-199; questi tuttavia confondeva Nicolas Mostaert, un meno noto "committitor di tavole mistie", con Nicolas Piper d'Arras, scultore tra i più apprezzati all'epoca di Sisto V, dal momento che entrambi risultano avere bottega nei pressi della Fontana di Trevi. La confusione tra i due artisti è reiterata anche da *Marguerite Devigne* in: *Thieme-Becker*, XXV, pp. 191-192: "Mostaert Nicolas gen. Nicolò Pippi (Pipa) oder Nicolò (Nicolas d'Arras)". Respinge l'identificazione dei due artisti in un'unica personalità *Carlo Grigioni*, Due opere sconosciute dello scultore Nicolò Pippi, in: *Arti figurative*, I, 1945, pp. 208 sgg.
- ³⁶ Ciò si ricava dal fatto che gli anni di apprendistato di Maderno presso Nicolò d'Arras (ca 1588-1592) coincidono con il periodo di esecuzione delle sculture per i monumenti papali della cappella Sistina: cfr. *Economopoulos*, 2006 (n. 6), pp. 157-158.
- ³⁷ *Bähr* (n. 18), p. 610. A questo punto, riconosciuta l'autografia del Maderno delle sculture del monumento senese, si aprono nuove prospettive attributive riguardo alle stesse Cariatidi dell'attico della tomba di Sisto V, dove ritroviamo alcuni dei caratteri formali propri del maestro. Da approfondire ulteriormente è anche il parallelo, proposto dalla stessa studiosa, tra le sante e le figure laterali del monumento funebre del duca Carlo Federico di Kleve, generalmente attribuite ad Egidio della Riviera (Gillis van den Vliete). Queste figure provengono in realtà dalla memoria funebre del cardinale Andrea d'Austria (1600) già situata nel coro della chiesa di Santa Maria dell'Anima e oggi malamente ricomposta nella controfacciata della stessa chiesa; sull'argomento *Gisbert Knopp/Wilfried Hansmann*, S. Maria dell'Anima: die deutsche Nationalkirche in Rom, Mönchengladbach 1979, p. 54; inoltre si confronti il recente saggio di *Jutta Götzmann*, Das Grabmal des Erbherzogs Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in S. Maria dell'Anima in Rom, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di *Johannes Myssok/Jürgen Wiener*, Münster 2007, pp. 323-335.
- ³⁸ Su cui si veda *Pietro Cannata*, in: Roma di Sisto V (n. 35), pp. 421-422. Anche qui, come accadde nel monumento von Windischgrätz, il committente conte Joachim von Fürstenberg si avvale della mediazione di un agente bresciano, tale Bernardo Merlo, il quale stipulò con il Piper una convenzione il 6 ottobre 1587. Il monumento fu pagato complessivamente 350 scudi, erogati in tempi diversi; l'ultimo pagamento è registrato nel 1589, sebbene nelle clausole contrattuali si fosse stabilito che l'opera dovesse essere completata entro sei mesi dalla convenzione. Come nel monumento senese, l'effetto finale è qui giocato sul contrasto tra il marmo di tonalità scura della parte architettonica e il nitore del marmo bianco utilizzato per la parte scultorea.
- ³⁹ Le circostanze della commissione dell'opera e l'analisi del suo programma iconografico in relazione alle celebrazioni funebri in onore di questo personaggio volute dal pontefice sono l'argomento dello studio di *Götzmann* (n. 37), pp. 323-335.
- ⁴⁰ *Harula Economopoulos*, Stefano Maderno nel contesto culturale romano di primo Seicento: percorsi di committenze e questioni attributive, Tesi di dottorato di Ricerca in Storia dell'arte, Università degli studi di Roma "La Sapienza", XIV ciclo, a.a. 2002/2003, pp. 11-17.
- ⁴¹ Questa data di morte era già stata indicata da *Jean Lestocquoy*, Nicolas d'Arras sculpteur romain, in: Bull. de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, VIII.3, 1964, pp. 251 e sgg.; *eadem*, Du nouveau sur Nicolas Pippe, dit Nicolas d'Arras, in: Bull. de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, X.3, 1978/79, pp. 246 sgg. Una ricerca presso l'Archivio del Vicariato di Roma mi ha permesso di dirimere la questione sulla morte del maestro (già indicata tra il 1601 e il 1604) una volta per tutte: stando allo Stato delle Anime del 1598, presso la parrocchia di S. Andrea delle Fratte abita sia un "Nicolò maestro (Mostaert?) di putti" che "Nicolò pipa scultore", documentato assieme

- a Maria, sua moglie, e ai due figli Carlo e Costanza, oltre che a un “Guglielmo fiamingho intagliatore”: AVR, S. Andrea delle Fratte, Stati delle anime, 1598, c. 45r. Poco tempo dopo tra i decessi della stessa parrocchia è annoverato il Piper, abitante in via S. Giovanni della Ficocchia, morto il 15 novembre 1599 “di male di catarro soffocato” e sepolto nella chiesa di S. Andrea delle Fratte: AVR, S. Andrea delle Fratte, Morti I, c. 54v. Su questo punto vedi anche *Götzmann* (n. 37), p. 330 e p. 335 n. 54.
- ⁴² *Économopoulos* (n. 40), p. 304; *eadem*, 2006 (n. 6). In questa importantissima testimonianza (vedi Appendice), risalente al 25 gennaio 1596, Maderno si presenta ai giudici come “sculptor in urbe ad Plateam Societatis Mortis, aetatis suae annorum 25 circiter” e dichiara di essere romano, di aver abitato a Trastevere per nove anni e di essere poi andato “a stare a padrone con un scultore chiamato Nicolo Fiamengo con il quale stetti 5 anni che da principio habitò in strada Giulia, in strada Nova et dopo andò ad habitare in Capo alle case” (ASR, Tribunale del Governatore, Testimoni per la difesa, no. 175, già no. 49 [1006], cc. 144r-146v). Rivolgo un particolare ringraziamento a Mons. Sandro Corradini per avermi segnalato questo documento fondamentale ai fini delle mie ricerche.
- ⁴³ Su questi due rilievi cfr. *Pietro Petrarola*, in: Roma di Sisto V (n. 35), p. 376, fig. 6 e pp. 386-390, fig. 14.
- ⁴⁴ Sull’uso cerimoniale dei guanti e sulla loro complessa simbologia in ambito cavalleresco si consulti *Giovanni Nicolai, Disquisitio de chirothecarum usu et abusu in qua varii ritus, varia iura et symbola illarum fuse exhibentur*, Giessae Hassorum [Giessen, Assia], impensis Henrici Mülleri 1701, in partic. cap. XI “De Chirotecis, pacis symbolo”; cap. XIII “De Chirothecarum detractioe laudabili et ignominiosa”; in quest’ultimo capitolo si fa riferimento ad una prassi feudale in voga presso i vassalli francesi che consisteva nel levarsi i guanti e l’elmo durante la cerimonia d’investitura da parte del re. L’origine di questa iconografia nei rilievi della cappella Sistina potrebbe essere imputabile alle origini francesi di Nicolò d’Arras, il quale probabilmente ebbe modo di assistere a queste cerimonie nel suo paese d’origine per poi riprodurle in scultura.
- ⁴⁵ Sull’argomento cfr. *Enrico Maria Dal Pozzolo*, Sotto il guanto, in: Venezia arti, VIII, 1994, pp. 29-36, ripubblicato con aggiornamenti in *idem*, Colori d’amore, Treviso 2008, pp. 134-147, 219-223. Nel saggio si ricorda come l’atto di offrire il guanto a Dio equivalga al riconoscimento dei propri peccati ed esprima un atto di umiltà senza il quale sarebbe impossibile per l’anima del defunto aspirare a contemplare la gloria del Signore. A tal proposito va ricordato l’episodio della *Chanson de Roland*, menzionato dal Dal Pozzolo, quando l’eroe in punto di morte, dopo aver ammesso i propri peccati e dopo averli affidati agli echi delle montagne, offre il guanto della propria mano destra a Dio.
- ⁴⁶ *Fritz Weigle*, Die Matrikel der Deutschen Nation in Siena (1573-1738), Tübingen 1962, I, pp. 3-4. Come chiarisce l’autore, la presenza di scolari tedeschi presso l’università di Siena va datata ben prima l’atto di fondazione formale dell’istituzione e riflette una situazione nota anche presso altri centri universitari italiani come Padova (dove gli studenti usavano riunirsi presso la chiesa di S. Sofia) e Bologna (prima in S. Frediano, poi in S. Domenico). Secondo *Ingeborg Bähr*, Die Kapelle der Deutschen Nation in S. Domenico in Siena, in: Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500-1700, mostra Rosenberg, cat. a cura di *H. Knittler* et al., Vienna 1990, pp. 426-427, la cappella venne assegnata alla Nazione Germanica intorno al 1568-72. Sull’argomento vedi anche *Schröder* (n. 20), pp. 138 sgg.; *von Müller* (n. 20), *passim*. Sull’aspetto della cappella prima del sec. XVI vedi *Bähr* (n. 18), p. 754 n. 48, mentre sulle vicende legate al patronato degli scolari tedeschi vedi *ibidem*, pp. 606-608.
- ⁴⁷ *Weigle* (n. 46), I, pp. 4-6. Per un approfondimento delle vicende storiche relative alla comunità degli studenti tedeschi a Siena e sui rapporti con il governo granducale in quegli anni rimando a *Giovanni Cascio Pratilli*, L’Università e il principe. Gli Studi di Siena e di Pisa tra Rinascimento e Controriforma, Firenze 1975, pp. 41-46 e pp. 110-113. Da questo saggio emerge che ben un quarto degli introiti dell’università senese provenivano dalla frequentazione di scolari oltremontani, dato che di per sé giustifica la particolare protezione mostrata nei loro confronti dal governo granducale; questi, peraltro, non pretese mai dagli studenti il giuramento di ortodossia religiosa di ‘Cattolico Romano’, al contrario di altri atenei italiani dove questo era obbligatorio.
- ⁴⁸ *Weigle* (n. 46), I, p. 3.
- ⁴⁹ Gli elenchi delle matricole e l’ammontare della somma versata da parte di ogni studente (incompleti) si trovano presso BCS, Ms. A XI. 17 (*Rechnungsbuch*); su di essi vedi anche *Weigle* (n. 46), I, *passim*.
- ⁵⁰ *Ibidem*, II, pp. 466-467. Dal *Libro dei conti* della Nazione si evince che già nel 1575 si provvide ad un nuovo luogo di sepoltura, dove si trovava un’altra lastra tombale scompartita in tre con la doppia aquila, la corona e lo scudo e la seguente iscrizione: “Sepultura Germanorum publico impendio exstructa sub illustre D. Georgio Bernardo libero barone in Herberstein consiliario, D. Georgio Kirsperger proconsiliario, et nobili d. Johanne Meinhardo a Schonemberg et d. Andrea Barth ab Armastigh procuratoribus anno salutis MDLXXV mensis Julii”. Lo spostamento si deve imputare presumibilmente al fatto che lo spazio tra il pavimento della cappella e la chiesa inferiore non era sufficiente a contenere tutte le inumazioni, come proposto da *Weigle* (n. 46), p. 466.
- ⁵¹ La lapide è ricordata negli scritti degli eruditi locali del XVIII secolo: *Bichi* (n. 20); *Giovanni Antonio Pecci*, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni armi ed altri monumenti si antichi come moderni esistenti in diversi*

- luoghi pubblici della città di Siena fino a questo presente anno 1730*, Siena 1730. A questi due testi si aggiunga anche *Angiolo Maria Carapelli, Notizie del Convento di S. Domenico di Siena dal 1215 al 1722*, BCS, Ms. B. VII 8-9; oltre che *Giovanni Antonio Pecci, Della nazione Alamanna, commorante in Siena*, BCS, Miscellanee, tomo VIII, XVII (cc. 133r-136v): quest'ultimo è un abbozzo di relazione (ordinata al Pecci dal Governo di Firenze e trasmessa al destinatario il 16 giugno 1760) nella quale si riassumono in modo conciso le diverse fasi della vita dell'istituzione germanica a Siena; da questo testo essa sembra già estinta dopo il 1720. La biblioteca della Nazione Germanica, istituita presso il convento di S. Domenico, venne poi donata dal granduca Pietro Leopoldo nel 1783 alla libreria dell'Università e da questa fatta confluire nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena dove si trova a tutt'oggi.
- ⁵² La concessione ad altare privilegiato perpetuo per i morti fatta alla cappella di S. Barbara della Nazione Germanica risale a papa Gregorio XIII (1° marzo 1577); una seconda indulgenza alla stessa cappella (denominata invece del SS. Crocefisso) fu concessa da Innocenzo XII il 12 luglio 1692: *Bähr* (n. 18), p. 607.
- ⁵³ Come riporta l'iscrizione commemorativa collocata sulla sinistra, sotto la statua della santa Barbara, in *Weigle* (n. 46), II, p. 504. Il giovane risulta immatricolato presso la Nazione Germanica proprio lo stesso anno, come riporta *Weigle* (n. 46), I, p. 127: [BCS, Ms. A. XI.14, fol. 30r, anno 1595] "2498 Casparus liber baro a Windischgrätz 1 sc." Da una ricerca presso l'Archivio Diocesano di Siena risulta che la morte del giovane non è stata registrata presso alcuna parrocchia tra quelle di cui sono pervenuti i registri dell'anno 1595. In alternativa, si potrebbe pensare che il giovane sia morto all'Ospedale di S. Maria della Scala; tuttavia anche in questo caso la documentazione non è pervenuta, dal momento che i primi registri degli infermi ricoverati presso l'ospedale risalgono al 1720. Ringrazio Lorenzo Mori dell'Archivio Diocesano di Siena per l'aiuto prestatomi in questa ricerca.
- ⁵⁴ La notizia è riportata da *Luschin von Ebengreuth* (n. 20), III, 1896, p. 20. La recente pubblicazione del ms. 459 dell'Archivio Storico dell'Università di Padova, in cui sono riportate per esteso tutte le iscrizioni di scolari germanici dal 1546 al 1605, ne dà conferma: *Matricula Nationis Germanicae Inscriptarum in Gymnasio Patavino. I (1546-1605)*, a cura di *Elisabetta Dalla Francesca Hellmann*, Roma/Padova 2007, p. 53, n. 427; l'iscrizione riporta quanto segue: "Casparius a Windischgrätz baro in Windischgrätz. † Obiit in Siena Italiae anno 1595. Gnad diet Gott". L'anno di immatricolazione è il 1588, ciò che rende incredibilmente precoce l'inizio del corso di studi del nostro Caspar.
- ⁵⁵ Un'eco dell'avvenimento si rintraccia nell'epigramma contenuto nello scritto dell'oscuro poeta *Ferdinando Poggi, Musarum promulsis Ferdinandi Poggii carmina illustrissimo domino Ioanni Federico Trautmansdorff comiti glaichembergh & c. domino praestantissimo praelibata*, Seins, apud Bonettos typis publicis 1637 (una copia dell'opera è presso BCS), in cui vengono celebrate le virtù del giovane Caspar: "[In tumulum Valedestain] Non viget ex animo victrix in pectore virtus, / Ut neque sub gelidis flamma triumphat aquis; / Sic eat alati quisquis fastigia Regni. Optat et in Regnum surgere iura cupit. Icarious modo, docte puer, sic disce triumphos! Ausis a magnis gloria nulla venit"].
- ⁵⁶ Per le notizie su questo ramo della famiglia von Windischgrätz mi è stato di grande aiuto lo scritto pubblicato postumo di un erudito discendente della famiglia: *Hugo Windisch-Graetz, Unsere Familiengeschichte: bisherige Resultate, Erforschungen der Uranfänge, lose Zusammenhänge und Vermutungen* Denkwürdiges, Bolzano 1959 (una copia di questa rara pubblicazione si trova depositata presso la biblioteca dell'Istituto Austriaco di Cultura di Roma).
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 108. Al 1557 risale la definitiva codifica dello stemma di famiglia, comune anche al ramo della famiglia di Ruprecht discendente dall'altra linea principale, quella di Sigmund. Lo stemma della famiglia von Windischgrätz è visibile nella cappella della Nazione Germanica in S. Domenico sotto la figura di S. Barbara ed è composto da uno scudo sagomato, accartocciato, sormontato da un elmo coronato con un cimiero piumato caricato di una sbarra spinata e accostato da elmi coronati con un cimiero con testa di cavallo e con torta caricata di 6 palle e lambeccchini.
- ⁵⁸ *Windisch-Graetz* (n. 56), pp. 107-108.
- ⁵⁹ Il castello di Waldstein fu in seguito al centro dei violenti scontri che portarono la Stiria alla completa conversione al cattolicesimo. Esso fu messo sotto assedio dalle stesse truppe imperiali (10 aprile 1602) per essere diventato dimora dello stesso Odontio il quale tuttavia, dopo aver ricevuto la condanna capitale, riuscì a fuggire e a tornare nella natia Sassonia.
- ⁶⁰ Su questo punto esiste una certa confusione. Infatti, secondo la tavola genealogica pubblicata in *Windisch-Grätz* (n. 56), Pankraz e Ippolita ebbero dodici figli, di cui Caspar era il secondo maschio di quattro, dei quali però nessuno ebbe discendenza. Nell'epitaffio che accompagna lo stemma della madre del defunto in S. Domenico, Caspar viene al contrario indicato come FILIO VNICO ATQVE VNICE CARO, ciò che lascia pensare o ad un errore della tavola genealogica, o ad uno dell'iscrizione.
- ⁶¹ La corrispondenza non è pervenuta in originale ma in un copialettere contenuto in un volume dal titolo *Protocollum Inclytae Nationis Germanicae Senis degentis* (BCS, Ms. A. XI.15, cc. 38v-41r) consultato da chi scrive; essa è stata integralmente trascritta da *Arnold Luschin von Ebengreuth*, Grabstätten deutscher

- Studenten in Italien, in: Mitteilungen der K.-K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, N.S., XIII, 1887, pp. VIII-XIX, XCVIII-CII, CXXXV-CXXXVIII. È per questo motivo che d'ora in poi farò riferimento al testo pubblicato dallo studioso tedesco in quanto di più facile reperimento.
- ⁶² Si tratta di una lettera del *subconsiliarius* Jacopo Braun e dei procuratori M. Bonacker e S. Rorbach alla contessa Ippolita: *Luschin von Ebengreuth* (n. 61), p. CXXXV, doc. 45: "Da nun E. Gn. wir leichtlichen vermuten mögen selbiger ein Epitaphium in massen von Andern zuvor allhie beschehen, aufzurichten gewüllet, erpieten wir uns Befürderung aines solchen löblichen Werks ganz willig und genaigt."
- ⁶³ *Ibidem*, pp. CXXXV-CXXXVI, doc. 46. Sul suo contenuto v. *Luschin von Ebengreuth* (n. 20), III, 1896, pp. 17-18. Mi riferisco in particolare al seguente passo: "der ganze obriste Theil angezogenes Epitaphium darinnen die 4 Evangelisten sampt andern Figuren begriffen, wie auch die aiserste Extremitates an den undern Theil von Holz mues geschnitzt werden, mit Gebung aller gebierenden Farben von guetem Gold und dergleichen, das übrige aber von ganzem schönen Marmelstein gearbeitet, ferner die Breiten auf acht und die Höch desselben auf 13 hiesiger Ellen schätzen thuen."
- ⁶⁴ Wilhelm del ramo di Sigmund, anche lui protestante, nacque nel 1559 e morì nel 1610. Era signore di Kolnitz, Kaetsch e Pilhang e ricoprì il ruolo di Hofkammerpräsident; sposò Barbara Elisabeth Freiin von Kollonitz: cfr. *Windisch-Graetz* (n. 56), p. 113.
- ⁶⁵ Dal momento che il braccio a terra equivale a m 0,551, le dimensioni del monumento sarebbero dovute essere m 7,160 x 4,400 circa: cfr. *Angelo Martini*, Manuale di metrologia, ossia pesi e misure in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli, Milano 1883, p. 206. L'attuale larghezza riportata nella scheda di catalogo è di m 5,550, mentre per quanto riguarda l'altezza le misure non sono state rilevate. A proposito dell'altezza va ricordato che, secondo alcuni autori, il coronamento dell'altare (dunque tutta la parte superiore attorno alla finestra gotica) venne aggiunto solo nel 1685. Tale proposta sembra a mio avviso inverosimile, dal momento che il monumento/altare è evidentemente il frutto di un'unica volontà progettuale.
- ⁶⁶ *Weigle* (n. 46), II, p. 468.
- ⁶⁷ *Luschin von Ebengreuth* (n. 61), pp. CXXXVI-CXXXVII, doc. 47. Con il termine di *silber Crone oder allhiesige Piastra* non si intende alcuna particolare moneta corrente all'epoca, ma piuttosto un pesante tallero d'argento locale che possedeva grosso modo lo stesso valore in tutta Europa. Ringrazio vivamente il Dott. Schmidbauer dell'Istituto Austriaco di Cultura di Roma per avermi chiarito questo punto con la sua competenza e disponibilità.
- ⁶⁸ *Weigle* (n. 46), II, p. 469. Un epitaffio del genere dove si unisce la tecnica dell'intaglio in legno con quella della scultura in marmo è quello appartenente alla famiglia Truefer del 1597 oggi conservato nel Rathaus di Sterzing, pubblicato in *Franz-Heinz Hye*, Ikonographische Spuren des Krypto-Protestantismus in der tiroler Epitaphik, in: *Der Schlern*, LXXV, 10, 2001, pp. 926-935, fig. 3.
- ⁶⁹ *Luschin von Ebengreuth* (n. 61), p. CXXXI, docc. 12 e 14. Ho potuto collazionare quanto riportato dallo studioso con il testo originale diretto del *Libro dei conti*, Biblioteca comunale degli Intronati di Siena, Ms. A XI. 17 (*Rechnungsbuch*), cc. 36r e sgg. A proposito dell'ingente somma sborsata dai parenti del giovane Caspar per il suo epitaffio, non andrebbe tralasciata l'ipotesi che essa possa corrispondere alla quota a lui spettante per via ereditaria, dal momento che il padre risulta già defunto a quella data.
- ⁷⁰ *Ibidem*, pp. CXXXVI-CXXXVII, doc. 47.
- ⁷¹ *Luschin von Ebengreuth* (n. 20), pp. 17-18.
- ⁷² Il passo non è trascritto da *Luschin von Ebengreuth* (n. 61).
- ⁷³ *Luschin von Ebengreuth* (n. 61), p. CXXXVI, doc. 47; *idem* (n. 20), p. 18.
- ⁷⁴ Secondo il Weigle la famiglia aderì alla proposta e dunque oggi nella cappella avremmo un monumento eseguito da un maestro ignoto, il cui disegno sarebbe tuttavia ascrivibile al Giambologna; *Weigle* (n. 46), II, p. 469. L'autore rileva che la somma messa a disposizione era comunque molto alta, se confrontata con quella che serviva per un normale epitaffio (dalle 30 alle 40 corone), stando a quanto riportato in una lettera del consigliere Nicolaus Homphaeus a Mattias, abate di Neustatt.
- ⁷⁵ *Luschin von Ebengreuth* (n. 61), p. CXXXVI, doc. 50: "Ist den 29. September alsbald darauf an Sigr. Betz geschrieben auf Florenz, dass der Nation zu gefallen Johan de Bologna anreden wollte, das er auf der Nation uncosten einen verstandigen und fleißigen Meister herüberschikte welcher die Arbeit ins Werk richtete."
- ⁷⁶ *Idem* (n. 20), p. 18.
- ⁷⁷ *Idem* (n. 61), p. CXXXI, doc. 16.
- ⁷⁸ *Ibidem*, p. CXXXI, docc. 17 e 18. Il fatto che il Crocefisso fu spedito e non realizzato a Siena è anche documentabile dalla fattura dell'oggetto che mostra evidenti tagli lungo le due braccia e sopra il capo di Cristo, a dispetto del fatto che nel contratto venisse specificato che il Cristo doveva essere "di un pezzo"; una volta smontato, il Crocefisso doveva occupare poco spazio ed essere facilmente caricato su uno dei tanti carri che collegavano la Città Eterna con Siena. Si tratta in definitiva di una brillante soluzione al problema del trasporto in un'epoca, come il Cinquecento, in cui era quasi più facile spostare gli artisti piuttosto che le

stesse opere per via delle cattive condizioni delle vie di comunicazione. Inoltre il fatto che nel *Libro dei conti* venga specificato che il Crocefisso pervenne da Roma lascia immaginare che invece le statue delle due sante possano essere state lavorate in loco, ipotesi questa non del tutto da scartare, visto il loro stretto rapportarsi con l'architettura e considerato che Siena è certamente più vicina di Roma rispetto alle cave di Carrara da cui il marmo di cui sono fatte proviene.

- ⁷⁹ *Bichi* (n. 20), c. 361: "Sotto la *Pittura* della detta cappella di S. Barbara in Cornu Evangelii vi è un deposito in luogo più elevato di tutti gli altri". Oltre a queste spese abbiamo altri 35 scudi per i sedili, e altre spese minori per la lavorazione dei sedili in legno con delle aquile. Il restante degli iniziali mille scudi è di 120 scudi, 2 giuli e 5 baiocchi. Non possediamo alcuna notizia riguardo all'impiego di questa somma.
- ⁸⁰ Non è stato ancora possibile rintracciare questa statua che alcuni studiosi vogliono riconoscere nel *Mercurio volante* oggi in collezione privata svedese. In ogni caso fu questa la prima occasione per il Giambologna di diffondere la propria opera presso le grandi corti europee, come ha avuto modo di chiarire *Dorothea Diemer*, Giambologna in Germania, in: *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, mostra Firenze, cat. a cura di *Beatrice Paolozzi Strozzi* et al., Firenze 2006, pp. 107-125, in partic. p. 107.
- ⁸¹ *Ibidem*, pp. 107-108. È stata di recente rintracciata l'opera del Giambologna destinata al sovrano bavarese, forse inviata al duca di Baviera Guglielmo V in occasione della sua ascesa al trono nel 1579: si tratta della cosiddetta *Betsabea* scoperta in Svezia nel 1970 e oggi conservata presso il Paul Getty Museum di Los Angeles.
- ⁸² *Charles Avery*, Giambologna. La scultura, Firenze 1987, p. 202, cat. ni. 39, 40, 41, pp. 257-258.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 254, n. 11.
- ⁸⁴ Per una discussione sul ruolo di Giambologna architetto rimando al recente contributo di *Emanuela Ferretti*, Giambologna architetto: le esperienze architettoniche e la fortuna critica, in: *Giambologna* (n. 80), pp. 321-326.
- ⁸⁵ Le vicende della cappella Grimaldi, smantellata durante gli anni napoleonici, sono state studiate da *Michael Bury*, The Grimaldi Chapel of Giambologna in San Francesco di Castelletto, Genoa, in: *Flor. Mitt.*, XXVI, 1982, pp. 85-128; qui si ribadisce il ruolo di architetto che il fiammingo svolse in quella circostanza, confermato anche da una lettera del 20 aprile 1579 di Luca Grimaldi a Francesco de' Medici nella quale il genovese si riferisce al Giambologna come scultore e architetto. Per uno studio iconografico del complesso decorativo della stessa inoltre *Mary Weitzel Gibbons*, Giambologna narrator of the Catholic Reformation, Berkeley 1995.
- ⁸⁶ L'attribuzione al Giambologna della cappella Salviati, nonostante la firma ivi apposta dall'artista, era stata in passato più volte messa in dubbio dalla critica; grazie al recente ritrovamento del quaderno della fabbrica della cappella è ora possibile riconoscere nel Giambologna il principale responsabile dell'intero progetto, di cui rimangono anche due suoi disegni. Su questo importante documento si consulti *Ewa Karwacka Codini/Milletta Sbrilli*, Il quaderno della fabbrica della cappella di sant'Antonino in San Marco a Firenze. Manoscritto sulla costruzione di un'opera del Giambologna (Quaderni dell'Archivio Salviati, II), Pisa 1996.
- ⁸⁷ *Giovanni Baglione*, *Le vite de' pittori...*, facsimile (cfr. n. 3) con varianti, postille e commenti, a cura di *Jacob Hess/Herwarth Röttgen*, Città del Vaticano 1995.
- ⁸⁸ BAVR, Codex Vaticanus Chigianus G VIII 222, fol. 30v.
- ⁸⁹ *Baglione* (n. 87), III (Terza giornata), pp. 503-504 (V 67.7).
- ⁹⁰ È questo il vero nome dello scultore che viene storpiato nei documenti a lui relativi con Coba, Cobb, Cope, Coppe o Cob. A lui il Baglione dedica una rapida biografia; *Baglione* (n. 3), pp. 100-101, dalla quale si evince che l'artista si era specializzato nella fattura di piccole placchette a soggetto mitologico e in lavori di oreficeria che ebbero buona fortuna sul mercato romano. L'artista è oggi noto quasi unicamente come l'autore della statua di *San Matteo* appartenente al gruppo del *San Matteo con l'angelo* (quest'ultimo opera successiva di Pompeo Ferrucci) oggi nella chiesa della Trinità dei Pellegrini a Roma, ma inizialmente eseguito — e poi rifiutato — per la cappella Contarelli in S. Luigi dei Francesi. Per un riepilogo della vicenda e un'aggiornata bibliografia si veda *Ferrari/Papaldo* (n. 29), p. 406. Inoltre *Sergio Lombardi* in: Roma di Sisto V (n. 35), pp. 554-555.
- ⁹¹ Su questo artista si veda *Pietro Petrarola*, *ibidem*, pp. 565-566.
- ⁹² Come ho avuto già modo di discutere altrove, il Maderno introduce nella scena romana il gusto per le sculture in bronzo di piccole dimensioni, venendo intelligentemente a colmare un vuoto di mercato. Su questo tema *Economopoulos* (n. 40), pp. 146-187. Dal Giambologna Maderno impara la tecnica a fusione indiretta o a tasselli che gli consente di conservare il modello in terracotta o in cera e di replicarlo infinite volte, a seconda della richiesta del cliente; ciò è verificabile nel gruppo dell'*Ercole e Anteo*, più volte riprodotto, di cui rimane il modello in terracotta conservato presso la Ca' d'Oro di Venezia. Sull'utilizzo da parte del Giambologna di questa particolare tecnica (usata in antico e riscoperta proprio nella seconda metà del Cinquecento) cfr. *Shelley Sturman*, A group of Giambologna female nudes: analysis and manufacture, in: *Small bronzes in the Renaissance* (Studies in the History of Art, 62), a cura di *Debra Pincus*, New Haven/Londra 2001, pp. 121-141.

- ⁹³ Come giustamente suggerisce la *Bähr* (n. 18), p. 610. In particolare, si confronti ad esempio il disegno dei capitelli del monumento Windischgrätz con quelli dell'altare maggiore della chiesa di S. Agostino che presentano forti analogie.
- ⁹⁴ La stima risale all'11 settembre 1606 e concerne i lavori fatti per la chiesa di S. Domenico dai capomastri Agnolo Minacci e Giovanni di Filippo; il documento si trova trascritto in: *Kirchen Siena* (n. 18), n. 178, p. 924.
- ⁹⁵ In proposito rimando alla scheda biografica sull'artista compilata da *Pietro Petrarola* in: *Roma di Sisto V* (n. 35), p. 551. La presenza a Siena di Prospero Antichi è attestata da documenti nel 1574 per lavori di stucco nell'oratorio della confraternita della SS. Trinità; per lo stesso edificio eseguì anche un Crocefisso in bronzo (1576-78) e due statue (*Cristo risorto* e *David*) pagate tuttavia ad A. Bonvicino, suo allievo.
- ⁹⁶ Mi riferisco al periodo del Cinquecento e all'ambito della scultura a carattere funerario dell'Italia centrale. In ambiente lombardo tale soluzione conosce sporadici precedenti, come documenta il rilievo del monumento equestre di Bernabò Visconti opera di Bonino da Campione (Milano, Castello Sforzesco, ante 1363): qui, sulla fronte del sarcofago, Bernabò si inginocchia, introdotto da san Giorgio, ai piedi di un Crocefisso. Diverso è invece il discorso relativo alla pittura dove, probabilmente sotto l'influsso esercitato dall'iconografia di san Francesco in orazione ai piedi del Crocefisso, si riscontrano numerosi esempi in tal senso, di cui evidentemente il più celebre è costituito dalla *Trinità* di Masaccio in S. Maria Novella a Firenze. Tale iconografia è indicata con il codice 73 D 64 (+5) nel sistema di classificazione ICONCLASS e dunque possiede una sua specifica tradizione visiva.
- ⁹⁷ Su questa particolare soluzione figurativa si veda *Andergassen* (n. 19), pp. 320-321.
- ⁹⁸ Questa iconografia, nella quale viene privilegiato il rapporto diretto ed intimista con Cristo sulla croce — che spesso e volentieri rassicura le anime dei defunti con frasi neotestamentarie —, venne preferita da coloro che professavano la fede luterana, anche se allo stato degli studi non possiamo stabilire se essa fosse loro esclusiva prerogativa; in effetti un censimento degli epitaffi con Crocefissione e defunti inginocchiati potrebbe riservare grosse sorprese in proposito. Tale iconografia ricorre anche nel frontespizio della traduzione della Bibbia da parte di Martin Lutero, in particolare dell'edizione stampata a Wittemberg nel 1546, e si rifà ad un'incisione eseguita da Lucas Cranach il Vecchio. Questo argomento, ancora poco indagato dagli studiosi, è stato affrontato, per quanto riguarda le testimonianze del Tirolo, da *Hye* (n. 68), pp. 926-935. La tipologia degli epitaffi in area germanica e la loro fortuna in ambito protestante sono oggetto dello studio di *Klaus Raschzok*, *Epitaphien, Totenschilde und Leichenpredigten als Erinnerungszeichen: Bemerkungen zu einer protestantischen Frömmigkeitstradition*, in: *Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen* (Inseer Dialoge, 6), Stuttgart 2001, pp. 111-155. Per quanto riguarda il rapporto tra arte e Riforma in Germania cfr. invece *Carl C. Christensen*, *Art and the Reformation in Germany*, Athens, Ohio 1979.
- ⁹⁹ Su queste tematiche cfr. *Gustav Reingrabner*, *Der evangelische Adel*, in: *Adel im Wandel* (n. 46), pp. 195-209; *idem*, *Adaptierung reformatorischer Bildprogramme in Österreich*, in: *Die Bilder in den lutherischen Kirchen: ikonographische Studien*, a cura di *Peter Poscharsky*, Monaco 1998, pp. 41-58.
- ¹⁰⁰ Un magnifico esempio di epitaffio in cui compare la figura di Dio Padre al culmine della composizione, strutturata dal punto di vista architettonico in modo simile alla nostra, è quello che si trova nella chiesa di Celle (*Stadtkirche*) e appartiene a Ernst dem Bekenner e sua moglie (1576): cfr. *Peter Poscharsky*, *Das lutherische Bildprogramm*, in: *Die Bilder in den lutherischen Kirchen* (n. 99), pp. 21-39, in partic. fig. 5 a p. 37. L'autore evidenzia la diversa concezione della morte che emerge dai monumenti-epitaffi di stampo cattolico rispetto a quelli di impronta luterana: mentre nei primi la rappresentazione serve come preghiera finalizzata al conseguimento della vita eterna da parte del defunto (eventualmente attraverso l'intermediazione dei santi), nei secondi l'immagine funziona esclusivamente come *memento mori* e come testimonianza di una fede che si rinnova continuamente, anche dopo la morte.
- ¹⁰¹ I due monumenti di Pankraz e di Ippolita meriterebbero ulteriori approfondimenti, dal momento che non è ancora stato loro dedicato uno studio specifico. L'artista che ha eseguito i due altari è sconosciuto e la loro datazione è incerta, ma comunque oscilla tra il 1591 (anno della morte di Pankraz) ed il 1598 (anno della morte di Ippolita). L'altare (confuso con un epitaffio da *Windisch-Graetz* [n. 56], p. 110), collocato lungo la parete sud, riporta tre diverse iscrizioni. La prima, in alto, entro un tondo, si riferisce alla scena dell'Ultima cena sottostante e recita: "Das Nachtmal / hat unser Herr Christ / Gestiftt, als er verrathen ist. / Speist uns da mit seim leib / undt blut, undt schenckt uns / all sein himlisch gut". La seconda corre sotto il timpano e riporta la seguente iscrizione: "I. CORINTH.II SPRICHT S. PAVLVS: So offt Ihr von Diesem Brot Esset, und von diesem Kelch trincket, sölth Ihr des Herrn / Todt verkündigen, biss er kommet". La terza, infine, ha toni più celebrativi e ricorda gli uffici ricoperti dal barone von Windischgrätz: "Disser altar, wie aüch das Kirchl, und EPITAPHIVM ist von der Hoch und wolgebornen frawen, frawen / HIPPOLYTA von windischgrätz, gebornē Schlickin Graffin zū Passaün und weißkirchen, zū vorderst zū / Gottes lob und Ehr, und dan zür Seligen Gedechtniß des wolgebornen Herrn, herrn Pangratz von windisch=/grätz Freyherrn zu Waltstain undt im

Thal, aüch herrn zū Trautmanßdorff undt Rabenstein, Obristen Erb/landt Stallmeister in Steÿr, Rom Kay: Mt: Rath, Fürstl: Dürchl: Ertzhertzog Carls zū Österreich gewesten / Rath und Kañerer, ihres viel geliebten Herrn und gemahls Seligen, Renoviert und zügericht worden, Añõ 1593”.

¹⁰² L'epitaffio è collocato nella parete nord della navata ed è concluso da tre statue di piccole dimensioni, di cui quella centrale raffigura il Redentore; i tre rilievi in marmo che decorano la zona superiore al rilievo centrale con la Crocefissione e i due donatori inginocchiati raffigurano, al centro, il *Battesimo di Cristo*, a sinistra, la *Discesa dello Spirito Santo* (Pentecoste) e a destra *Cristo al Limbo che calpesta il demonio* (erroneamente identificato come *Passaggio del mar Rosso* nell'inventario parrocchiale), mentre sull'architrave, a rilievo, compaiono i consueti strumenti della Passione o *Arma Christi*. L'iscrizione riporta quanto segue: “Hier ligt begraben der Wolgeborñ Herr / Herr Pangratz von Windischgrätz, Freÿherr zu Walt/stain und im Thall Herr auf Trautmanstorf Obrister Herr / Landstalmaister in Steÿr Ro: Kay: Mā. ... gewester Rath und / Weillandt Ihr Fr: Dr: Ertzhertzogē Carls zu Ossterreich Hoch/löblicher gedachtnus Hinderlassner Rath und Kamerer seiners alters / 66 jar wellicher in Gott seliglich entschlaffen den 20 Octob: / Anno 91 Jar. Auch hier ligt Fräw HIPPOLYTA von Windischgrätz / weillent obernestes Freÿherrn saligh Hinderlasser Wittfraw ein/geborene Schlickhin Gräfin zu Passaun und Weiskhirsch / Welche in Gott Seliglich Entschla://ffen den 14 Octob: des 1598 Jar”. Su di esso si cfr. *Windisch-Graetz* (n. 56), p. 111. Ringrazio il parroco della chiesa di S. Caterina di Trautmannsdorf an der Leitha per avermi concesso l'autorizzazione a fotografare le opere, mentre un particolare ringraziamento va alla Dott.ssa Angela Waldegg, alla quale devo l'amichevole assistenza tecnica fornitami in questa circostanza.

¹⁰³ Di questo stesso avviso è la *Bähr* (n. 18), p. 609, la quale ricorda, a confronto, l'epitaffio di Wolff von Thurn in Bleiburg del 1595 pubblicato in *Richard Milesi*, *Manierismus in Kärnten*, Klagenfurt 1973, fig. 59.

¹⁰⁴ Per l'ambito austriaco si veda *Andergassen* (n. 19), *passim*.

¹⁰⁵ Possibili confronti possono essere fatti con il monumento funebre di Wolf Matthias Teufel a Winzendorf (1587), con quello di Wolff von Thurn a Bleiburg, o con quello di Hans Georg III Kuefstein a Maria Laach (1607).

¹⁰⁶ A Siena, in campo artistico, abbiamo un esempio di 'miles Christianus' nel Duomo, nella figura di cavaliere inginocchiato dipinta dal Pinturicchio nella specchiatura esterna della cappella di S. Giovanni Battista (1504-1505); secondo una poco attendibile tradizione, essa rappresenterebbe l'Operaio dell'Opera del Duomo Alberto Aringhieri da giovane dal momento che lo stesso personaggio è raffigurato nella specchiatura opposta. L'atteggiamento di preghiera della figura e, ancora una volta, la spoliatura delle manopole, lascerebbero tuttavia intendere che il dipinto volesse celebrare la memoria di un cavaliere gerosolimitano già deceduto, proprio in base alle considerazioni che qui vengono esposte. A proposito dell'armatura e della sua simbologia va ricordato che nel 1559 era apparso in area germanica un *pamphlet* dall'eloquente titolo *Der christliche Ritter / nach der Leer des hailigen Apostels Pauli formiert und gebildet*, firmato dai Monogrammisti WR e H (Berlino, Kupferstichkabinett, inv. no. 880-21) in cui i vizi prendevano la forma di mostri alati dai quali il cavaliere si difendeva grazie alle virtù, simboleggiate dalle diverse componenti della sua armatura, sulla scorta dell'insegnamento paolino: cfr. *Adel im Wandel* (n. 46), p. 497. Sul tema del 'miles christianus' e sulla fortuna di questo ideale nell'Europa del Cinque e Seicento si consulti *Andreas Wang*, *Der "Miles christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition*, Francoforte sul Meno 1975. L'argomento dell'armatura e della sua simbologia in ambiente europeo è stato affrontato anche da *Mario Domenichelli*, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma 2002; oltre che da *Amedeo Quondam*, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003, in partic. cap. II "Armature cerimoniali. Le metamorfosi del cavaliere", pp. 71-114.

¹⁰⁷ Sul monumento cfr. *Bähr* (n. 18), n. 77, p. 615. Sono grata al Dr. Wolfger Bulst per aver diretto la mia attenzione sull'epitaffio che costituisce indubbiamente una rara testimonianza in terra italiana di questa iconografia. Anche l'epitaffio di Adolph Wolff del 1641, oggi collocato sulla parete del transetto sinistro della chiesa di S. Domenico, mostra il giovane defunto inginocchiato in armatura con l'elmo ai piedi e in atto di adorazione della croce dell'ordine Gerosolimitano, di cui era membro. Sull'epitaffio cfr. *ibidem*, p. 654.

¹⁰⁸ Su questo tema si veda il pionieristico, benché ancor valido, studio di *Leo Bruhns*, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Röm. Jb.*, IV, 1940, pp. 253-432. Nel suo studio l'autore rileva come in Italia l'immagine del defunto inginocchiato in atteggiamento di preghiera eterna venga ripresa per lo più in ambienti germanici, come accade nella chiesa di S. Maria dell'Anima a Roma nel monumento funebre del duca Carlo Federico di Kleve e in quello del cardinale Andrea d'Austria (su cui vedi bibliografia alla n. 37); in entrambi i casi il Crocefisso non si associa alla figura del defunto come negli esempi austriaci e nel monumento senese, bensì ad altri episodi a carattere escatologico come il Giudizio Universale (primo caso) e la Resurrezione di Cristo (secondo caso).

¹⁰⁹ Come dimostrano il monumento funebre a Fabrizio Brancaccio Del Cardinale nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli (1576; scultori: Annibale Caccavello e Giovanni da Nola); il monumento funebre del

- cardinale Nicolò Caetani da Sermoneta a Loreto (1580; architetto: Francesco da Volterra; scultore: Giovan Battista della Porta); il monumento funebre a Fabrizio Pignatelli nella chiesa di S. Maria Materdomini sempre a Napoli (commissionato nel 1590, ma completato solo nel 1609; scultore: Michelangelo Naccherino). In Germania invece questo modello venne scelto nelle tombe dei principi di Sassonia nel duomo di Freiberg e nel cosiddetto Ebersteinischer Epitaph nel coro della chiesa del castello di Wertheim. Su questi esempi cfr. *Brubns* (n. 108), pp. 290-292.
- ¹¹⁰ *Wietse de Boer*, La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma, Torino 2004, p. 95, n. 21. L'autore ricava queste conclusioni dalla lettura del *Catechismus ex decreto Concilii Tridentini ad Parochos Pii V Pont. Max. iussu editus*, Lovanio, apud Ioannem Bogardum 1567, pp. 276-277.
- ¹¹¹ È quanto accadde nel 1685 a tale Nicolaus Leth de Holckh luterano danese il quale, infermo a letto, venne convertito dal confessore della Nazione Germanica alla fede cattolica alla presenza di un frate carmelitano scalzo viennese e del prefetto della stessa Nazione, Domenico Haffner, conte di Herbenstein. Dal momento che il danese dimostrò particolare fervore e disposizione, gli venne anche impartito il sacramento della comunione e, dopo alcuni giorni di agonia, seguì l'estrema unzione, avvenuta addirittura per mano dell'arcivescovo di Siena. La notizia è riportata nel *Liber actionum inclitae Germanae Nationis* presso ASS, Studio, no. 99, c. 194.
- ¹¹² Cfr. *Economopoulos*, 2006 (n. 6), pp. 157-158.
- ¹¹³ Sul rapporto che legava il cardinale Sfondrati a Francesco Vanni cfr. *Francesca Profili*, Francesco Vanni e il Cardinal Sfondrati, in: *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti* a cura di *Francesca Cappelletti*, Roma 2003, pp. 65-74.

APPENDICE

1. *ASC, Archivio Urbano, sez. I (Notaio Cipriano de' Conti), obligatio conficiendam statuum, t. 186 (citato in Bertolotti [n. 1], I, Milano 1881, p. 234; già parzialmente trascritto in Economopoulos [n. 1], p. 53), cc. 917r-v, 940r.*

4 settembre 1597

Convenzione tra Stefano Maderno e l'orafo senese Alessandro de' Turchi per la realizzazione di quattro figure in marmo raffiguranti un Crocefisso, un soldato, una santa Barbara e una santa Maria Maddalena

[c. 917r]

Obligatio Conficiendam statuum

Die 4 septembris 1597

Dominus Stefanus Madernus Romanus scultor commoratus in via Julia qui sponte omnibus promisit et solemniter se obligavit conficere, et quatuor figuras marmoreas vulgariter un Crocefisso di cinque palmi di basso rilievo con un Soldato armato a' piedi. Di un pezzo sarà il Christo, et l'altro il Soldato, una Santa Barbara, et una Santa Maria Madalena della medesima altezza di palmi cinque et tutta dua tonde di marmo bianco buono, et bello senza alcun defetto, onere Domini Alexandro de Turchis senensis [*canc.*] aurificis praesentis etc. hinc ad septem menses proximos ab hodie incipiendum, et ut sequitur etc. Pretio scutorum centum monetae de paulis decem pro scuto prout Ill. Domino Alexander solve et exbursare promisit hoc modo videlicet ad praesens scuta triginta [*a margine, con segno di richiamo: quae Ill. Dominus Stephanus in manibus et in contanti habuit et recepit a dicto Domino Alexandro praesenti*] et finito dicto Christo, et Soldato alia triginta, et finita [*sic*] dictis Magdalena, et Sancta Barbara alia scuta quadraginta pro integra solutione dictorum scutorum centum cum infradictis pactis et capitulis ac conventionibus vulgariter

In primis che detto Maestro Stefano sia tenuto et obligato siccome promette et si obliga dar finito il Christo et il soldato a detto Maestro Alexandro in termine di tre mesi altrimenti [*c. 917v*] sia lecito ad esso Maestro Alexandro farlo fare con detta opera per prezzo et persona reperibile a spese, danni, et interessi di detto Maestro Stefano quia sic adversus

Item che detti lavori [*canc.*] siano lavorate, et bene rifenite et polite in detto termine con quella maggior perfectione di lavoro che deve un buono et esperto mastro, et per maggior dechiaratione delle cose presente le dette figure siano lavorate in conformità di lavoro nel medesimo modo che è lavorata una figura di marmo di un Santo Bastiano, quale al presente si ritrova in casa et in potere di detto Maestro Stefano, et da esso fatto secondo che asserisce siccome lui solennemente si obliga di fare, et eseguire le cose predette altrimenti non essendo in quella perfectione, et secondo tal lavoro et di qualità di marmi detto di sopra in tal caso detto Maestro Alessandro non sia tenuto pigliarle, ma che detto Maestro Stefano sia obligato rifarli [*canc.*] et restituirli tutti li denari che haverà ricevuti quia sic adversus

Item che in evento che tutte le sopradette figure il detto Maestro Stefano non le fenisse nel tempo sopradetto di sette mesi sia lecito al detto Maestro Alessandro farle fenire per persona et prezzi reperibili et a danni, spese et interessi di detto Maestro Stefano quia sic adversus et sine conf. Domino Stefa= [c. 940r] no. Item praesens et personaliter constitutus Dominus Nicolaus Pellegrinus firmanus aurifex qui sciens etc. sed etc. sponte omnibus ut personaliter principaliter, et in solidum accepit, promisit et fideiussit ad favorem dicti Domini Alexandri praesentis quem sic accedentem praesentem. Ill. Dominus Stefanus semper indemni et poenitus sine damno eum Dominum Nicolaum relevare, et conservare promisit etc. quia sic adversus pro quibus, de quibus, etc. sese etc. Haeredes omnia bona in ampliori forma Camerae Apostolicae cum eligitur ac in instrumentum exequendum conscriptum etc. unica etc. siquis tali iurarunt etc. super qualibus. Actum Romae in officio mei, praesentibus Ill. is Dominis Simone quondam Matthei Simonis et Caesare Oculato de Pergula Iuris Utriusque Doctore Dioc. eugubinae testibus.

2. ASR, Tribunale del Governatore, Testimoni per la difesa, no. 175 (già 49), [1006], cc. 144r-146v

25 gennaio 1596

Testimonianza di Stefano Maderno a favore di Paolo Zenale rimasto coinvolto in una lite con tale Michele Cusano

[c. 144r]

Die 25 Januarij 1596

Stefanus Madernus Romanus sculptor in Urbe ad Plateam Societatis Mortis, aetatis suae annorum 25 circiter. Interrogatione prima – Respondit: L'esercizio mio è di scultore, et son [c. 144v] sono [*sic*] Romano et ho habitato in Trastevere nove anni, doppoi andai a stare a pensione con un scultore chiamato Nicolo Fiamengo con il quale stetti 5 anni che da principio habitò in strada Giulia et dopo andò ad habitare in Capo alle case, da poi finito che hebbi il tempo andai a stare in strada Julia in casa di mia madre contro al Ceulo et ultimamente 4 anni sonno ho habitato in strada Julia scontro alla fabrica di papa Julio attaccata a Fausta Filiucci dove anche habito di presente. [c. 144v] Interrogatione 2 – Respondit: Sì ch'io so le cause sopra le quali devo esser esaminato et l'ho saputo dalla madre di messer Paulo Zanale chiamata Favina che dieci o dodici giorni sonno mi venne a trovare a casa, et mi dimandò s'io mi ricordavo che Paulo haveva fatto a pugni con uno sopra. – Postea dixit: dinanzi a casa di lei, et sì, le dissi che io me ne ricordavo, et lei soggiunse se io mi sarei voluto esaminare; io le dissi che [...] sarei esaminato volentieri per quello che io haveva visto et inteso et lei non mi disse altro; è ben vero che io dissi a lei ogni volta che mi havesse voluto fare esaminare che mi avesse fatto citazione sì come ha fatto, che la citazione mi venne martedì a sera solito. [c. 145r] Interrogatione 3 – Respondit: Sì ch'io conosco Paulo Zenale da 4 anni in qua ch'io venni ad habitare nella suddetta casa per vista, che io non ho praticato mai con lui, et non li ho parlato se non dalla festa della Epifania in qua, ch'io l'incontrai lì al porticello et entrassimo in chiesa che io poi lo lasciai alla chiesa nova et con lui non hebbi altro [...]; solo che io li domandai che cosa faceva là et lui mi rispose che stava esaminando [...] del Confalone che si faceva la spia; entrassimo poi in San Pietro et indassimo ragionando di quella statua di Paolo 3. che è stata revestita di novo et simil cose et non havessimo altri ragionamenti insieme et non mi ricercò ch'io mi esaminassi perché altrimenti, né mi ha fatto ricercare dopoi [...]

ZUSAMMENFASSUNG

Schon Bertolotti (1881) erwähnte einen Vertrag vom 4. September 1597 zwischen dem römischen Bildhauer Stefano Maderno (um 1570 – 1636) und dem sienesischen Goldschmied Alessandro del Turco über den Auftrag für ein Relief mit dem Gekreuzigten und einem Soldaten und für zwei Statuen der Hll. Barbara und Maria Magdalena. Dieses in der Spezialliteratur zu dem Schöpfer der berühmten *Santa Cecilia* vernachlässigte Dokument bietet wichtige Anhaltspunkte zur Identifizierung des geplanten Werkes. So ist der in Rom ansässige Auftraggeber ein Bruder des Steinmetzen, Werkmeisters und Architekten Flaminio del Turco (1581-1634), der in Siena u.a. im Dom und in Sant'Agostino tätig war. Ihm hat jüngst I. Bähr im zweiten Band des Corpus der Kirchen von Siena den Hochaltar der Kapelle der Deutschen Nation in San Domenico zugeschrieben. Dieser Epitaph-Altar, der einen deutschen Typus in italienischen Spätrenaissance-Formen verwirklicht, wurde in Auftrag gegeben von der österreichischen Familie Windischgrätz für den jungen Baron Caspar, der 1595 in Siena verstorben ist, wohin er sich zum Studium begeben hatte. Der bildhauerische Schmuck dieses Denkmals entspricht in jeder Hinsicht den Angaben des oben angeführten Vertrages. Es handelt sich demnach um das erste bekannte Werk von Stefano Maderno, der sich schon zu diesem Zeitpunkt als ein Künstler eigener Prägung erweist, der über eine ausgereifte bildhauerische Technik verfügt. Dieser war Schüler des Flamen Nicolò Piper aus Arras während der Arbeit an den Marmorreliefs für die Grabmäler für Pius V. und Sixtus V. in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore; und in der Tat ergeben sich stilistische Verbindungen zwischen den Werken von Meister und Schüler. Vermutlich war es Alessandro del Turco, der den Kontakt zwischen den Vertretern der deutschen Nation und Maderno hergestellt hat, vielleicht auch Giambologna, der laut einer römischen Überlieferung mit Piper und Cope Fiammingo zusammengearbeitet hatte.

Giambologna wurde nämlich um eine Beurteilung des Grabmalsentwurfs gebeten, den die Verwandten des Verstorbenen aus Österreich gesandt hatten. Da er diesen Entwurf für nicht ausführbar hielt zu der bereitgestellten Summe von 1000 Kronen, erarbeitete er ein eigenes Projekt, eben dasjenige — so darf man mit Sicherheit annehmen — welches unter der Leitung von Flaminio del Turco in der Barbara-Kapelle von San Domenico ausgeführt wurde. Giambolognas Altare della Libertà in San Martino in Lucca bestätigt die Richtigkeit dieser Annahme. Was die Ikonographie des betenden jungen Caspar am Fuße des Kreuzes betrifft, so geht sie auf eine im deutschsprachigen Raum verbreitete Tradition zurück. Hier bietet sich zum Vergleich der Epitaph-Altar in der Kirche von Trautmannsdorf an, wo Vater und Mutter des Verstorbenen in entsprechender Haltung in "ewiger Anbetung" am Fuße des Kreuzes erscheinen.

Provenienza delle fotografie:

KIF: figg. 1, 3-5, 9, 13. – Autrice: figg. 2, 12, 18, 19. – KIF (Hutzel): figg. 6-7. – ICCD: fig. 8. – Alinari (Anderson), Firenze: figg. 10, 15, 16. – KIF (Bazzechi): fig. 11. – Alinari, Firenze: fig. 14. – Alinari (Brogi), Firenze: fig. 17. – KIF (Lombardi): fig. 20.